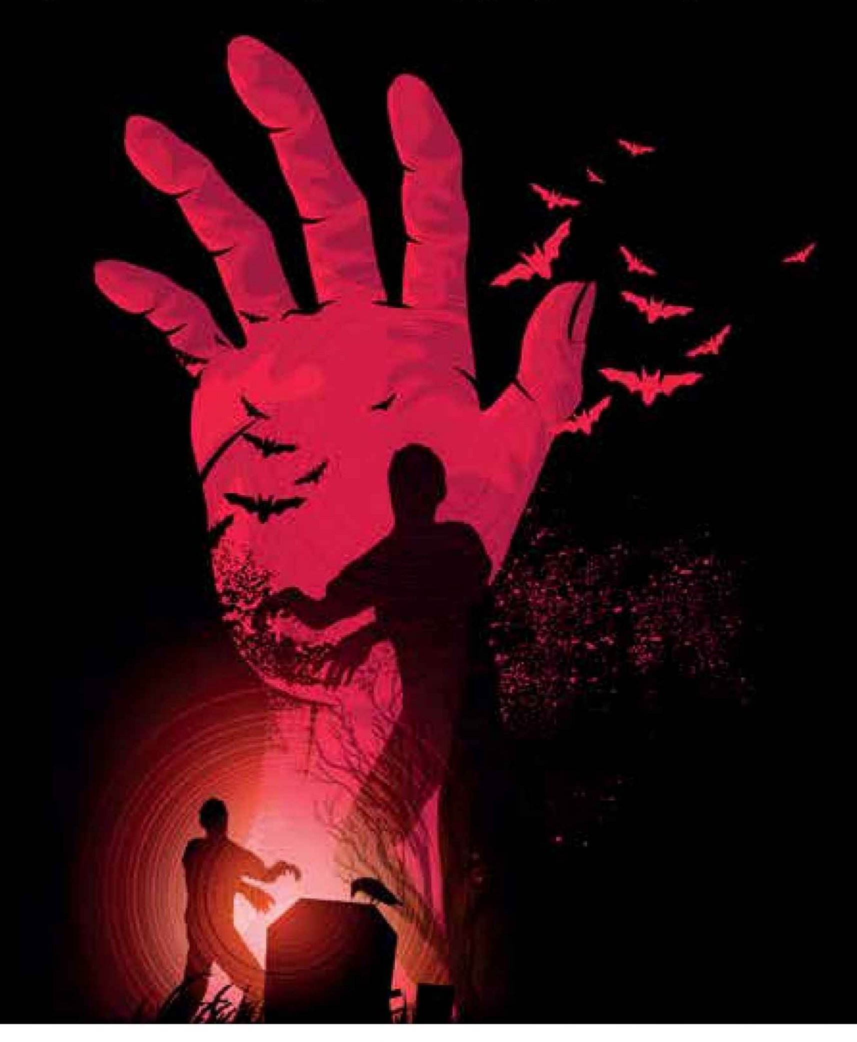


العددان ٥٥١ - ٥٥٢ صفر - ربيع الأول ١٤٤٤ هـ/ سبتمبر - أكتوبر ٢٠٢٢ م

الزومبي

صرخة في وجه الحياة المعاصرة





خليل علي حيدر:
«تيار الصحوة» مأزوم وممزق من الداخل

نيويورك إدوارد سعيد

وثائق نوبل السرية: صراع حول بيكيت ومالرو

«الشر والوجود» نص على نصوص نجيب محفوظ

الرَّحَّالات الغربيات: الشرق في مفترق طرق




الفيصل
Alfaisal



من إصدارات المركز

ص.ب (٥١٠٤٩) الرياض ١١٥٤٣ - المملكة العربية السعودية - هاتف ٤٥٥٥٥٠٤ (١١ ٩٦٦+)
البريد الإلكتروني publish@kfcris.com



أسسها عام ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م
الأمير خالد الفيصل

يصدرها


العددان **٥٠١ - ٥٠٢** صفر - ربيع الأول ١٤٤٤هـ/ سبتمبر - أكتوبر ٢٠٢٢م، السنة السابعة والأربعون



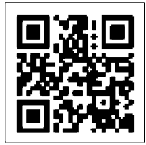


ردمد
٠٤١١ - ٨٥٢٠
رقم الإيداع
مكتبة الملك فهد الوطنية ١٤/٠٥٤٢



الفيصل
Alfaisal

www.alfaisalmag.com



نصوص ١٥٤ ← ١٦٥

في هذا العدد

الاشتراك السنوي: ١٠٠ ريال سعودي للأفراد، ٢٥٠ ريالًا سعوديًا للمؤسسات، أو ما يعادلهما بالدولار الأميركي خارج المملكة العربية السعودية.

السعر الإفرادي: السعودية ١٠ ريالات، الإمارات ١٠ دراهم، قطر ١٠ ريالات، البحرين دينار واحد، الأردن ديناران، مصر ١٠ جنيهات، المغرب ١٠ دراهم، لبنان ٥٠٠٠ ليرة، تونس ٤ دنانير، الكويت دينار واحد.

الموزعون: مصر، مؤسسة توزيع الأهرام، القاهرة شارع الجلاء، هاتف: ٢٧٧٠٣١٩٥، فاكس: ٢٧٧٠٤٢٩٣، تونس، الشركة التونسية للصحافة ص . بـ٧١٩ هاتف: ٧١٣٢٢٤٩٩ فاكس: ٧١٣٢٣٠٠٤، الأردن، شركة وكالة التوزيع الأردنية، عمان، ص.ب ٣٣٧١، هاتف: ٦٥٣٥٨٨٥٥ فاكس: ٦٥٣٣٧٧٣٣، المغرب، الشركة الشريفية لتوزيع الصحف، الدار البيضاء، ص.ب ١٣٦٨٣، هاتف: ٢٤٠٠٢٢٣، فاكس: ٢٢٤٦٢٤٩، البحرين، مؤسسة الأيام للنشر، الجنبية مبنى رقم ١٧٣١ مجمع ٥٧٧ طريق ٧٧٣٥ هاتف: ١٧٦١٧٧٣٣، الكويت، شركة باب الكويت للصحافة - جريدة الأنباء، ص . بـ٢٣٩١٥ الصفاه - الرمز البريدي ١٣١٠٠، الشويخ الصناعي - شارع الصحافة، هاتف: ٠٠٩٦٥٢٢٢٧٢٧٢٦

التوزيع داخل المملكة
الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع
هاتف: ٤٨٧١٤١٤ (٠١١) فاكس: ٤٨٧١٤٦٠ (٠١١)

الوطنية للتوزيع
AL WATANIA DISTRIBUTION

تورد قيمة الاشتراكات إلى حساب رقم: (68266066660001) مصرف الإنماء، آيبان: (SA 7805000068266066660001) مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، دار الفيصل الثقافية.

تركي الفيصل يشارك في منتدى باكو العالمي ويزور متحف دار الفنون الإسلامية



شارك الأمير تركي الفيصل، رئيس مجلس إدارة مركز الملك فيصل، في الدورة التاسعة من منتدى باكو العالمي بعنوان: «التحديات التي تواجه النظام العالمي». وزار الأمير تركي والأميرة لولوة الفيصل نائب رئيس مجلس الأمناء والمشرف العام على جامعة عفت والأميرة نورة بنت تركي الفيصل متحف دار الفنون الإسلامية بجدة.

أدوار صفي الدين الأرموي

عقد المركز محاضرة بعنوان: «أدوار صفي الدين الأرموي: أدوار زمان ومكان»؛ ألقاها فاضل التركي، وتعد المحاضرة إحدى حلقات سلسلة المحاضرات الثقافية التي يعقدها المركز ضمن الأنشطة المصاحبة لمعرض أسفار. ويعرض في معرض «سردية الحضارة العربية الإسلامية»، المُقام في متحف الفيصل للفن العربي الإسلامي، مخطوطة «الأدوار في علم الموسيقا والأوتار» لصفي الدين الأرموي، أحد أهم المصنفات العربية في الموسيقا، وأوفاها في معرفة النغم والأجناس وتدوينات الألحان.

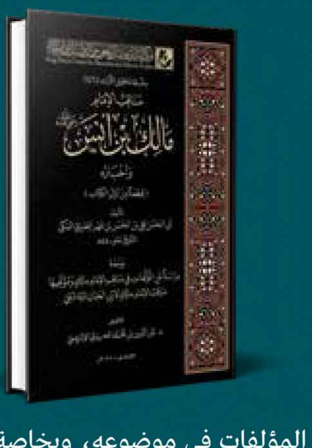


فهارس المخطوطات الأصلية



صدر عن المركز كتاب جديد بعنوان: «فهارس المخطوطات الأصلية»، وهو إصدار خاص بفهارس مخطوطات (تفسير القرآن الكريم وعلومه)، يسير على منهج وسط بين الفهارس الوصفية المطولة، والفهارس البيانية المختصرة. ويحتوي الكتاب على أهم العناصر المطلوبة في المخطوطات، وتشمل: (عنوان المخطوط، اسم المؤلف، بداية المخطوط، نهاية المخطوط، نوع الخط، اسم الناسخ، تاريخ النسخ، مكان النسخ، عدد الأوراق، عدد الأسطر، مقاس الورق، الملحوظات العامة، رقم حفظ المخطوط).

مناقب الإمام مالك



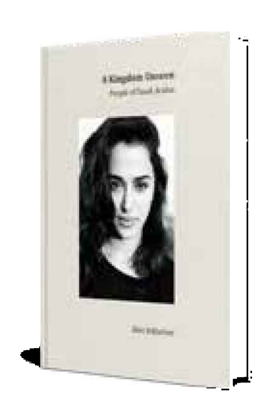
أصدر المركز كتابًا بعنوان: «مناقب الإمام مالك بن أنس وأخباره لأبي الحسن بن فهر المكي»، ضمن سلسلة تحقيق التراث. وفي ضوء المقدمة يقف القارئ على اعتناء العلماء والمؤرخين بحياة هذا الإمام عناية بالغة؛ إذ ألفوا مؤلفات عدة في حياته وأخباره وأحواله، إلا أن أغلبية هذه المؤلفات في حكم المفقود، ومن هنا كان لكتاب ابن فهر المكي مكانة رفيعة؛ لأنه يجسد تراثًا غزيرًا وعتيقًا تعرّض أغلبه للضياع. حقق هذا الكتاب المهم والقيّم الدكتور نور الدين الإدريسي، وتضمن تقديمه للكتاب تعريفًا بالمؤلِّف، وبيانًا لأهمية الكتاب، مع دراسة عن المؤلفات في موضوعه، وبخاصة مناقب الإمام مالك لابن الجبان الدمشقي، ثم ختم تحقيقه للكتاب بفهارس تقرب مضامينه للقارئ.

مملكة مكنونة

أصدر المركز كتابًا جديدًا بعنوان: «مملكة مكنونة: شعب المملكة العربية السعودية» بالتعاون مع مدينة للنشر للمؤلفة والمصورة الفوتوغرافية أليكس شلايخر، والكتاب يجسد رحلة مصورة قامت بها المؤلفة عام ٢٠١٨م، وتجولت خلالها بين مناطق المملكة. ويشتمل الكتاب على مختارات من الصور الطبيعية والتراثية والسياحية، إضافة إلى سبعين صورة شخصية تشير الكاتبة إلى أنها تمثل «التنوع في المجتمع السعودي المتنامي النابض بالحياة». ويقدم الكتاب لمحة سريعة عن حياة الناس «داخل واحدة من أسرع البلدان في العالم من ناحية التحديث والعصرنة». تشير الكاتبة، وهي مؤلفة وصحافية من أصل نمساوي وتقيم في بريطانيا، إلى أن الكتاب بما يضم من صور وقصص مصاحبة، سيسهم في تنوير الذين يرغبون في التعرف إلى المملكة العربية السعودية التي ترحب الآن بالسياح من جميع أنحاء العالم.

وقد صدر كتاب «مملكة مكنونة: شعب المملكة العربية السعودية» في طبعة فاخرة من القطع الكبير، وهو يحتوي على ٢٣٠ صفحة مصورة، إضافة إلى تسليط الضوء على بعض ملامح الحياة اليومية في المجتمع السعودي. يضم

هذا الكتاب تغيير ما كنا نعتقد أننا نعرفه عن السعودية. فقد جابت الكاتبة جميع أنحاء البلاد للتعرف إلى الناس الذين يعيشون ما يُسمَّى: حياة طبيعية، وأظهرت أن الحياة الطبيعية في هذا الجزء من الشرق الأوسط، ربما تشبه إلى حد كبير، حياتنا. يُقدِّم لنا هذا الكتاب مواطني هذا البلد خارج نطاق السياسة وبعيدًا من القوالب النمطية. المؤلفة غير تقليدية في نهجها عند البحث عن موضوعاتها، التي ربما تسكب عواطفها فيها عندما تعثر عليها. بنظرة ثاقبة، ولكنها رقيقة ناعمة، تتفحص أليكس شلايخر بواسطة عدستها وجهًا ما ولن تشعر بالرضى حتى تحس أنها التقطت شيئًا متواريًا.



تأثير جماعة الإخوان المسلمين في فكر حسين بدر الدين الحوثي

أصدر المركز عددًا جديدًا من «تقرير خاص»، بعنوان: «تأثير جماعة الإخـوان المسلمين في فكر حسين بدر الدين الحوثي»، وفي هذه الورقة يقدم الدكتور حمد بن سليمان التركي رؤية في شأن وجود علاقة تأثيرية بين الفكر الحركي عند حسين بدر الدين الحوثي، المؤسس الفعلي لجماعة أنصار الله في اليمن، وجماعات الإسلام السياسي السنية؛ وبخاصة جماعة الإخوان المسلمين، التي تعدّ الجماعة الأمّ للجماعات الأصولية السياسية المعاصرة. وعلى الرغم من أن حسين بدر الدين الحوثي يدين بالمعتقد الزيدي؛ والزيدية إحدى مدارس المذهب الشيعي، فإنه سعى إلى إعادة صياغة معتقداته، ليطرح منظومة فكريّة، ترتكز على أولوية العمل السياسي، مشابهة -إلى حد كبير- للمنظومات الفكرية المطروحة سابقًا، من جانب جماعات الإسلام السياسي السنية، وبخاصة في المنطلقات الفكرية، وتُماثل الخطاب الذي يسعى إلى ترسيخ صورة محددة عن الهوية الإسلامية، ونمط محدد من السلوك المجتمعي، وتطابق الرؤى في الموقف من الدولة الحديثة، ومحاولة تحقيق أهدافٍ كبيرة تتّسم بالثبات، وإن تبدّلت الأدوات والوسائل والآليات، بما يتوافق وطبيعة المرحلة، مع أيديولوجية مختلفة؛ بسبب الاختلاف في المنطلق؛ إذ إن جماعات الإسلام السياسي السُّنيّة تنطلق من مذهبها السُّنيّ، والفهم السُّنيّ للتشريعات الإسلامية، أما جماعات الإسلام السياسي الشيعية، فتنطلق من الفهم الشيعي للتشريعات الإسلامية.



وتحاول ورقة الدكتور التركي كشف تأثُّر حسين بدر الدين الحوثي، مؤسس جماعة الحوثي في اليمن، من خلال مَلازمه، التي هي في أصلها محاضرات صوتية، كان يقدمها حسين بدر الدين الحوثي في أواخر التسعينيات الميلادية، وبداية الألفية الميلادية الثالثة، ففرَّغَها بعض أتباعه من أشرطة التسجيل، ونشروها في ملازم، وهذه الملازم تحوي خلاصة الأسس والأصول التي يتبنّاها حسين بدر الدين الحوثي فكريًّا وسياسيًّا، وتصوره العام للقضايا والأحداث المحلية والعالمية، بأفكار ورؤى منظِّري جماعات الإسلام السياسي السنية، وبخاصة مُنظِّرو جماعة الإخوان المسلمين، عبر إبراز أوجه الشبه بين هذه الرؤى والأفكار.

التغيير السياسي في باكستان

في العدد الجديد من «تعليقات» الذي جاء بعنوان: «التغيير السياسي في باكستان ماذا يمكننا أن نتوقع من حكومة شريف الجديدة؟»، يرى الباحث عمر كريم أن عدم الاستقرار هو السمة المميزة للسياسة الباكستانية. فقد أثبتت حكومة عمران خان أنها ليست استثناءً. وأنه انهار بسبب آرائه غير التقليدية والشعبوية في السياسة الخارجية وخلافاته مع القيادة العسكرية. مهد رحيل خان الطريق للعودة إلى سياسة السلالات الحاكمة في باكستان، التي يسيطر عليها تقليديًّا آل شريف وبوتوس. لطالما كان الشريف وبوتوس عدوين لدودين، لكنهما شكّلا الآن جبهة سياسية مشتركة لمواجهة سياسات عمران خان المناهضة



للوضع الراهن. ربما نجحوا في إسقاط حكومة خان، لكن يتعين عليهم الآن التعامل مع اقتصاد على وشك الانهيار. وفي النهاية، تظل الانتخابات العامة الجديدة هي السبيل الوحيد للخروج من الفوضى السياسية الحالية.

الحب والموت والتحول الذاتي في مناقب الجهرية وشرح مادشن المترجم لقصيدة البردة الشريفة

في العدد الجديد من «قراءات» يقدم الدكتور توماسو بريفياتو قراءة بعنوان: «الحب والموت والتحول الذاتي في مناقب الجهرية وشرح مادشن المترجم لقصيدة البردة الشريفة»؛ إذ يقول:

لا يوجد دين لا يسعى للحصول على إجابات عن أسئلة الحياة والموت أو يشرح الإيمان بالحياة الآخرة بمجرد انحلال الذات الجسدية. تتطرق أديان العالم إلى هذه الأسئلة بطرائق متنوعة، وهو ما يوفر مصدرًا للسلوك الأخلاقي الذي يوجه علاقات الناس مع الآخرين. في معظم الأوقات، يوصف الموت على أنه شيء يكافح المرء للتأقلم معه، صراع غالبًا ما يرتبط بمشاعر الحزن والخوف واليأس. ولكن هناك حالات يُشادُ فيها بالموت بوصفه قطيعة بهيجة، ومنتشية مع الارتباطات الدنيوية أو فرصة للارتقاء بالنفس. في هذه الحالات، يمثل الموت شيئًا أكثر من مجرد الانحلال الجسدي؛ قد يكون سعيًا نسكيًّا لتحقيق النمو الروحي. وتتعمق هذه الورقة في روايات الاستشهاد



الموجودة في الأدب السري للنقشبندية الجهرية وأعمال الترجمة لما ديكسين (المعروف أيضًا باسم عبدالقيوم روح الدين يوسف، ١٧٩٤م)، وهو عالم حنفي بارز. مثل بعض معاصريه الجهريين، لعب ما ديكسين، في السنوات الأخيرة من حياته، دورًا مهمًّا في انتفاضات المسلمين في منتصف القرن التاسع عشر ضد أسرة تشينغ (١٦٤٤-١٩١٢م)، ومات شهيدًا في عام ١٨٧٤م.

متابعات إفريقية

يتناول العدد الجديد من «متابعات إفريقية»، التي تصدر عن المركز ويحررها الدكتور محمد السبيطلي، مجموعة مهمة ومتنوعة من الملفات الإفريقية، لعل أبرزها ما يتعلق بمنطقة القرن الإفريقي؛ فانتخاب رئيس جديد للصومال، وتعيين وزير أول مكلف بتشكيل الحكومة، وزيارات خارجية للرئيس، تشمل كلًّا من دولة الإمارات العربية المتحدة، وتركيا، وإريتريا، وكينيا، وجيبوتي ومصر، توحي بتوجهات دبلوماسية وسياسية، مختلفة عما كان سائدًا في الصومال، في ظل رئاسة فرماجو، خصوصًا مع تأخير زيارته إلى أديس أبابا. هذا إلى جانب عودة الاهتمام الأميركي بالصومال. في المقابل، يظل الوضع في السودان متأزمًا، ومن دون أفق واضح للخروج من النفق الذي دخلته البلاد، منذ عام ٢٠١٩م، والإطاحة بالرئيس عمر البشير. لكن سجلت الأوقات القريبة الماضية بعض التقارب، بين كل من إثيوبيا والسودان، على إثر المواجهات الجزئية التي حدثت، على مستوى منطقة الفشقة؛ تقارب جسده اللقاء بين البرهان وآبي أحمد، لكن لا تلوح بعدُ علامات استمرار الهدوء في هذه المنطقة الخلافية بين الطرفين.

يبدو أن الجانب الإثيوبي يعمل على اتخاذ إجراءات، قد تؤمِّن هذا الجزء من الشريط الحدودي. كما أن ملف المصالحة الإثيوبية الداخلية، لا يزال يتقدم ببطء شديد؛ فمن جهة، تسعى الحكومة الفيدرالية إلى تحقيق مصالحة مع التيغراي، ومن جهة ثانية تتوتر العلاقة بين بعض مكونات الأمهرا، وحكومة آبي أحمد. إلى جانب استمرار بعض المعارك مع جيش تحرير أورومو. وكذلك الأمر في إقليم بني شنقول قمز، الواقع شمال غربي البلاد، على الحدود مع السودان. وأمام كل هذه الخلافات والنزاعات الداخلية، يبقى السؤال المتعلق بالسبل الكفيلة بتحقيق السلام والوفاق المستديمَيْنِ مطروحًا. وهذا الأمر لا يهم إثيوبيا فقط، إنما يهم معظم دول القرن الإفريقي، ومن بينها السودان، وجنوب السودان، والصومال، وإريتريا...



ويبقى الاهتمام بالتطورات الداخلية، وطبيعة العلاقات بين المكونات الإثنية والقبلية داخل هذه المجتمعات، وتقاسم أو توزيع الموارد المادية والمعنوية فيها، محل متابعة ورصد وتحليل، من حيث إن ذلك له تبعات، ليس على داخل هذه الدول فحسب، بل على أمن البحر الأحمر، وأمن الإقليم عمومًا. فالمنطقة لا تزال تستقطب اهتمامًا دوليًّا وإقليميًّا متجددًا؛ وذلك بسبب أهميتها الإستراتيجية والجيوسياسية، ولكن أيضًا في سياق الأزمة الحالية بين روسيا وحلفائها الدوليين، والغرب. مع الإشارة إلى أن أزمة الحرب الروسية الأوكرانية، ما فتئت، منذ اندلاعها، تثير مخاوف وهواجس، لدى كل الأنظمة الحاكمة في الدول الإفريقية.

هذه الأزمة التي تتسبب فيها الحرب الروسية الأوكرانية، يوحي بعض إرهاصاتها، بإمكانية ولادة نظام عالمي جديد، لا يمكن في المرحلة الحالية التنبؤ والحسم في شكله وملامحه. ولكن طرح السؤال حول موقع القارة الإفريقية ومكانتها، في مثل هذه المنعطفات الدولية التاريخية، أمر لا بد من التفكير فيه، والاستعداد له، وهو ما يقتضي العودة لتحليل موقع القارة الإفريقية، وتقويم أهميتها، في ظل النظام العالمي السائد منذ نهاية الحرب الباردة، واتجاهات التنافس الدولي الحالي، على أسواق القارة السمراء، وثرواتها.



د. هباس الحربي
رئيس التحرير

سينما الزومبي

هناك كثير من التفسيرات لمصطلح (الزومبي)، فهو قد يعني الكسالى، وقد يعنى الموتى الأحياء، كما يعني الجثث المتحركة بوسائل سحرية، وهناك أيضًا أقوال كثيرة حول أصوله الثقافية أو جذوره اللغوية، ولكن القاسم المشترك بين كل التعريفات والأقوال أنها تفضي إلى حقيقة مفادها أن (الزومبي) هو الشخص المجرد من الوعي والإرادة الذي يُحرّكه ويُوجّهه ويَستخدمه آخرون، وقد اكتسب هذا المصطلح، والشخصيات التي ينتجها مفهوم المصطلح؛ شعبية وشهرة واسعة في مختلف دول العالم، خصوصًا لدى الأطفال والمراهقين، وتعدّ ظاهرة الزومبي من ظواهر القرن العشرين، ولكنها انتشرت بصورة أكبر في القرن الحادي والعشرين، وقد بات من الواضح أن الزومبي قد تجاوز حدود النوع الفني، ولم يعد مقصورًا على السينما وحدها، فأصبح رمزًا ثقافيًّا واسع الانتشار في الفن والأدب والموسيقا والألعاب ومعطيات الثقافة الشعبية، وأصبح كما قال دولوز وغوتاري (١٩٧٢م)، «الأسطورة الحديثة الوحيدة هي أسطورة الزومبي».

يبدو أن الزومبي هو دلالة متغيرة بتأويلات لا تنتهي، فهو يمثل العديد من قصص نهاية العالم من دون تغيير في طبيعته الأساسية: معيشة الاستهلاك، والفقر، والجوع، والتدهور البيئي. ولم يعد الزومبي مجرد وسيلة للترفيه، بل أصبح أساسًا للتفكير النقدي والفحص الذاتي الثقافي، وقد حظي هذا الموضوع باهتمام كثير من الإصدارات الأكاديمية.

الظاهرة الثقافية للزومبي تقدم لنا أمثلة ورموزًا متقاطعة لروح إنسانية حديثة، والرموز هنا تمثل أزمة في النظرة إلى العالم لم يسبق لها مثيل في

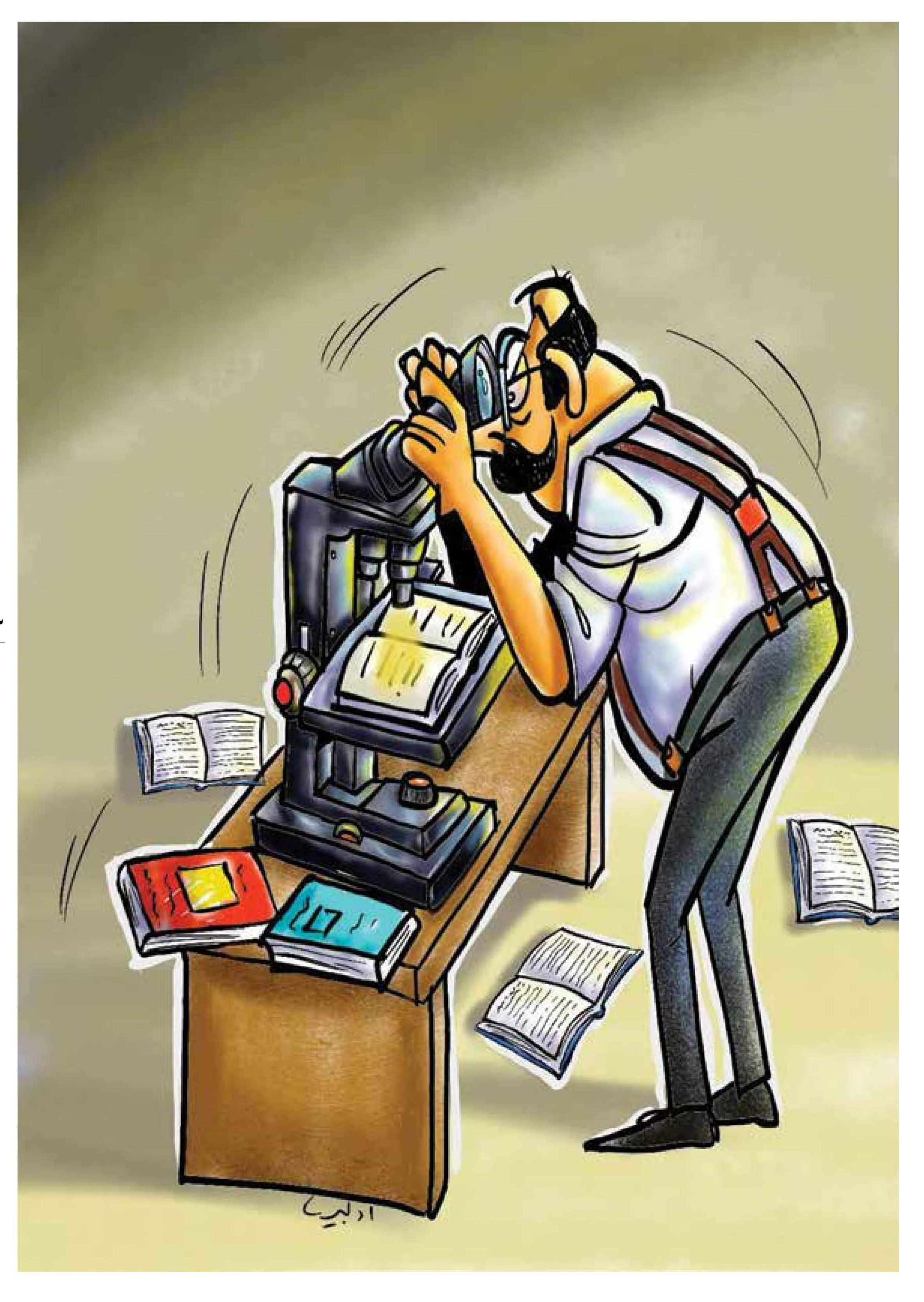
> «الزومبي» أصبح جزءًا من الثقافة، وتحول بسبب انتشاره عبر الأعمال السينمائية إلى علامة من علامات المرحلة الراهنة

الحضارة الغربية الحديثة، وهو ما يعكس حال التعب والإعياء والعزلة الذي خلفته الحرب الباردة، وتهديدات النهاية لهذا العالم النووي.

الزومبي، وفقًا لجميع الروايات تقريبًا، هم صورة مشوهة خيالية وانعكاس ذاتيّ للإنسانية الحديثة، حيث تبدأ معظم التفسيرات لظاهرة الزومبي بهذه الفرضية، وبطريقة محورية، تقول: إن «الزومبي هم نحن»، وإن الزومبي يمثلوننا، ولكن بشكل أكثر تحديدًا، يمثلون خراب كل ما له معنى في داخلنا.

وفي ظل الآراء التي تؤكد أن مفهوم «الزومبي» الآن أصبح جزءًا من الثقافة، وأنه تحول بسبب انتشاره عبر الأعمال السينمائية إلى علامة من علامات المرحلة الراهنة، نتساءل: إلى أي درجة يمكن ملاحظة تأثيره في الفنون الأخرى كالأدب (شعر، قصة، رواية، قصص الأطفال)، وفي الفن (مسرح، دراما، موسيقا، غناء، فيديو، ترفيه)، وكذلك في التشكيل (رسم، تصوير، نحت، إبداع رقمي).

وللإجابة عن بعض هذه الأسئلة، وغيرها من الإشارات الثقافية المتصلة بقضية الزومبي، فقد خصصنا ملف هذا العدد من مجلة «الفيصل» لمناقشة القضية، وتناول أبعادها، ومدى تأثيرها في مجالات الحياة المختلفة من خلال آراء المشاركين من الباحثين والمختصين.



أفلام الزومبي ولعنة الحياة المعاصرة

سليمان الحقيوي ناقد مغربي

منذ مطلع الألفية الثانية، شهدت الثقافة الشعبية «نهضة لسرديات الأحياء الأموات»، بدءًا من الأفلام ثمّ الكتب والتلفزيون وألعاب الفيديو والإنتاجات المسرحية، والآن عبر تطبيقات الهاتف والمقتنيات المختلفة. لقد صارت -في السينما خصوصًا- مجازات تجسّد القلق الثقافي الذي يحيط بالجنس البشري. إنها استعارات قوية ومتنوعة تمثل المخاوف من العدوى والعذاب والموت والعزلة والهجران، فضلًا عن جوانب مقلقة من القسوة الإنسانية التي يفرضها نمط الحياة المعاصرة؛ حيث أصبحت الإنسانية مهدّدة في وجودها وخصوصياتها.



عند العودة إلى تاريخ سينما الزومبي، يظل فِلم «ليلة الأحياء الأموات» ١٩٦٨م لجورج روميرو العلامة البارزة... لكن مع كل فِلم كنا نشاهد اشتباكًا مع القضايا التي تواجهها الإنسانية؛ بقاء، أمراض، عزلة... وهو ما يجعلها استعارات كبرى للعبور بقضايا المجتمع عبورًا رمزيًّا، فهذا النوع لم يسر في اتجاه الترفيه المحض، الخالي من كل نقد للحياة المعاصرة. في هذا السياق يرى «كايل ويليام بيشوب» في كتابه «الزومبي الأميركي القوطي» أن تطور سمات النوع (سينما الزومبي) يتوافق مع مراحل الاضطرابات الاجتماعية والسياسية داخل الولايات المتحدة حيث تزامنت وتيرة إنتاج هذه الأفلام مع زيادة الاضطرابات المجتمعية. ويعود افتراض «بشوب» إلى فِلم «الزومبي الأبيض» ١٩٣٢م، أي ارتباطها منذ البداية بمخاوف المجتمع وارتباطها بقضاياه.



أفلام الزومبي ليست ترفيهًا محضًا، مع كل فِلم نشاهد اشتباكًا مع القضايا التي تواجهها الإنسانية، وهو ما يجعلها استعارات كبرى للعبور بقضايا المجتمع عبورًا رمزيًّا

ثقافة الاستهلاك المفرط

منذ فِلم روميرو، السابق، حتى آخر الأفلام التي قد نشاهدها مثل «جيش الأموات» (٢٠٢١م)، يُصبح للمراكز التجارية حضور في كل فِلم. هذه المراكز تبدو شبه فارغة سوى بعض البشر الناجين، يأخذون ما يحتاجونه ويغادرون، أو قد يتخذون من هذه المراكز مأوى، في عكس لثقافة الاستهلاك وهوس رغبة الاقتناء، حيث تشبه حركة الناس وتدافعهم حول البضائع حركة الزومبي في سعيها للدم وأكل الأجساد، خصوصًا في أيام التخفيضات. فهؤلاء البشر هم أحياء بالأجساد فقط لكنهم منجذبون لسحر التسوق ولذته وهي نهاية الرأسمالية من منظور آخر. فالمراكز التجارية فارغة، القليل فقط من يزورها، ويمكن لأي كان الحصول على ملابس باهظة الثمن، ركوب سيارة فارهة، منتجات نادرة لا تساوي شيئًا، بل تصبح هذه المراكز فسحة للترفيه واللعب كما في «أرض الزومبي» أو «أنا أسطورة». تضعنا هذه الحالة أمام عطب كبير في آلة الرأسمالية فالعرض موجود لكن الطلب منعدم، ولا أولوية للاستهلاك إلا بمقدار الحاجة. يقدّم روميرو في فِلمه «زومبي» (١٩٧٨م) آخر ثلاثيته عن الزومبي، الشخصيات الأربع الناجية وهي تعبث بالمنتجات وترتدي أزياءً باهظة الثمن، بطرائق مضحكة، كأنها تلمح أنها مجرد ثياب في نهاية المطاف!

مجتمع السرعة

منذ أواخر التسعينيات وبداية الألفية الجديدة، هناك تقديم لمخلوقات الزومبي بشكل فني مختلف وتغييرات جذرية في بناء الفِلم، حيث تتقاطع أغلب الأفلام مع الكوميديا والحركة والرومانسية، وظهور نسخة جديدة من كائنات الزومبي سريعة وقوية ومبدعة في طرق الوصول إلى البشر. يمكن أن نلمح هذا التوجه بدءًا من الفِلم الساخر «عودة الموتى الأحياء» (١٩٨٥م) لدان

أوبانون، وتعزّز ظهور «الزومبي السريع» مع فِلم «بعد ٢٨ يومًا» (٢٠٠٢م)، واستمرت هذه الخصائص في أفلام تالية أكثر شعبية وانتشارًا مثل سلسلة أفلام «الشر المقيم» الذي جعل البشر منعزلين في جزر أو بنايات عالية، أو سفن حربية، وفِلم «أرض الزومبي»، في جزأين: (٢٠٠٩م، و ٢٠١٩م)، الذي قدّم أسرع نسخة من مخلوقات الزومبي، أما «حرب الزومبي العالمية» وهو فِلم في جزأين أيضًا، فقد قدّم التهديد الأكبر لمخلوقات الزومبي بسبب قدرتها السريعة على الحركة والتنقل حتى أرغمت البشر على خوض حرب بقاء.

كل هذه الأفلام هي مشروعات ضخمة؛ انتشرت وحققت نجاحات كبيرة. وهي من الناحية الرمزية محاكاة لما تبدو عليه ثقافة السرعة لما بعد الحداثة، وسرعة انتشار الفكر الرأسمالي، والقيم المحيطة به، إنها صرخة ضد مفهوم السرعة الذي يغطي كل جزء من الحياة في عصر التقنية والمعلومة والتغيير الاجتماعي السريع والمتبدّل.

من عبودية قديمة إلى عبودية حديثة

تشاء الصدف، وقد يكون الأمر أكثر من صدف، أنّ الفِلم الأول لسينما الأحياء الأموات، وهو بعنوان «الزومبي الأبيض» (١٩٣٢م) كان الجوهر فيه هو استعباد مجموعة من البشر لتحويلهم إلى زومبي يعملون في معامل السُّكّر، من خلال الشعوذة التي يقوم بها كاهن الفودو، فتتحكم في الإرادة البشرية قوى خارقةٌ للطبيعة، وهي فكرة لم تتكرّر في أفلام أخرى بالطريقة نفسها، لكن رمزيتها لم تغب قط؛ بداية بعمال المصانع الذين يقضون أكثر من نصف حياتهم داخل المعامل ليلًا ونهارًا دون توقّف، ثم حركتهم وهو يغادرون المصانع تشبه حركة الزومبي، إنهم منزوعو الإرادة وفاقدو الهوية، ثم تتسع هذه الفرضية لتشمل جيوش الناس السائرين ووجوههم مدفونة في هواتفهم، لا حياة لهم خارجها في استعادة لمفهوم الاستعباد وفقدان الهوية. وهناك مخاوف جديدة تثيرها أفلام الزومبي وهي القضاء على كل شيء مختلف، فجحافل الزومبي يطاردون الأحياء المختلفين ويصيبونهم ويحولونهم إلى حشد يشبههم. هنا تكتمل المهمة، ولا


لقطة من فِلْم الشر المقيم

يقتصر التهديد على فقدان الذات الفردية فحسب، بل يكمن أيضًا في إمكانية إبادة الهويات الثقافية.

تقدم أفلام الزومبي مفهومًا متناقضًا للذات والجماعة، الزومبي هم أفراد غير أحياء ولكن في الوقت نفسه يعتمدون على المجموعة ويستمدون منها قوتهم، هم ضعفاء كأفراد وأقوياء كمجوعة فيطورون آليات بقائهم كجماعات. إنّها سمات الجماهير كما نظّر لها غوستاف لوبون، الذي يرى أن سمات الفرد تتلاشى وسط الجمهور، فتختفي قدراته كفرد من ذكاء وعلم وثقافة في اتّخاذ قرارات منطقية ومختلفة عن الجماعة. فالفرد حينما يصبح جزءًا من جمهور ما فهو يتحمّس لأفكار بسيطة نتيجة التحريض والعدوى للعواطف والأفكار، وقد يفعل أمورًا لا يمكن أن يفعلها إن كان وحيدًا، كالتحطيم والقتل، والتضحية في سبيل الهدف من دون خوف من الموت.

أخطاء التقنية

كثير من أفلام الزومبي تربط بين ظهور هذه الأمراض وبين أخطاء تقنية وبشرية تكون مسؤولة عن تفشي الوباء. هي استدعاء لطرح «أولريش بيك» في كتابه «مجتمع المخاطر» المهدّد دائمًا بسبب الحرب أو السياسة أو البيئة، ودائمًا بسبب الإنسان. فقصص هذه الأفلام تجتمع حول المخاوف ذاتها، وبخاصة أخطاء التقنية كما هي الحال في فِلم «ليلة الأحياء الأموات»؛ بسبب مسبار إشعاعي أو بسبب إطلاق فيروس شديد العدوى مصمم اجتماعيًا كفِلم «أرض الأحياء الأموات» و «٢٨ يومًا لاحقًا» و «الشر المقيم». فكارثة الزومبي دائمًا تكون من أصل بشري، وهو ما يجعل العالم يعيش وسط مخاوف متكررة عاشت البشرية فصولًا لها مع وباء (كوفيد ١٩) بسيناريو يقترب كثيرًا مما شاهدناه. فالإصابة بعضّة زومبي كافية، لجعل الفرد يفقد كل ما يربطه بعالم الأحياء، لن يميّزه شيء بعدها، ينبذه المجتمع الذي قد يكون دافع عنه إلى آخر رمق، قد يقتل الزوج زوجته مثل «جيش الأموات»، وقد يقتل الأخ أخاه بعد إصابته، حتى إن قتلهم يكون مصاحبًا بلذة التخلص من خطر محدق، من دون الشعور بأية مسؤولية أخلاقية؛ فقتلهم ليس مطلوبًا فقط بل هو ضروري. فالإصابة وصمة عار وانقلاب في ميزان المشاعر بين الناس، هو سيناريو يقرب دائمًا بما حصل في أثناء انتشار وباء الكوفيد. لقد انتبهت بعض الأفلام إلى ضرورة أخذ القصص إلى بعد آخر:

> **تجسّد أفلام الزومبي القلق الثقافي، والمخاوف من العدوى والعذاب والموت والعزلة والهجران والقسوة الإنسانية التي يفرضها نمط الحياة المعاصرة**

ماذا لو كان بالإمكان إعادة المصابين إلى عالم الأحياء؟ كأن تكون الإصابة مؤقتة ثم يتعافى المريض؟

التمايز الطبقي

في مسلسل «الموتى السائرون»، تبدأ عدوى الزومبي في الأحياء المكتظة والكثيفة، حيث لا يفصل بين الأجساد الحية وأجساد المصابين حواجز، فتكون نسب الإصابة أقل في أحياء أخرى غنية. هي إشارة إلى التمايز الطبقي في الإصابة وطرق التحصن منها. شخصية مثل «فيكتور ستراند» في المسلسل ذاته، تمتلك بيتًا محصنًا على الشاطئ وتعتقد أن الوجود فيه ينجي من الإصابة. في هذا الخط السردي نفسه يُفصح الكثير من الأفلام عن قدرة الفوارق الطبقية بين الأغنياء والفقراء في تجنب الإصابة كما هو الحال في فِلم «أرض الزومبي» حيث يمتلك بيل موراي بيتًا محاطًا بسور في منطقة هوليود هيلز، يُبقيه في منأى عن جيوش المصابين، مع رفاهية تخزين ما يكفي من طعام من دون الحاجة إلى المغادرة. بينما يقدّم فِلم «حرب الزومبي العالمية» مثالًا أكثر قسوة عن الطبقية، فسفن النجاة مخصّصة لنخبة خاصة، وبقاء أسرة «جيري لين» من ضمنها مقرونة بتضحيته بحياته من أجل البحث عن علاج، شخصيات أخرى تعيش في مبانٍ شاهقة، أو داخل محميات يمنع الدخول إليها. وهو تناول لجحيم الحدود وإحاطة المدن بالأسوار، والحواجز. الأمثلة قد لا تنتهي، عن تقاطعات أفلام الزومبي مع حياتنا، وهو تقاطع مستمر عبر قصص تتفاعل مع الاضطرابات الاجتماعية والسياسية، في عالم أصبح مطابقًا تمامًا لما عاشه المشاهدون خلال الاضطرابات المدنية في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، بداية ازدهار سينما الزومبي. يستمر هذا النوع في التكيف مع التغييرات الاجتماعية والقلق الثقافي بمرور الوقت، وهو ما يجعلها تعبيرات رمزية وانتقادًا للمجتمعات التي نشأت فيها وكتوضيحات مجازية للعنة الحياة المعاصرة.

أفلام الزومبي بوصفها كناية عن مخاوف الإنسان وآماله

أحمد ثامر جهاد كاتب عراقي

في ملاحم الزومبي التي تواصل هوليود تقديم سردياتها المفزعة، وإن بتنويعات طفيفة لا تمس جوهر حكاية الرعب المكرورة الأكثر شهرة، يُدرك الإنسان، الناجي من ملاحم الموت في هذه النوعية من الأفلام، الأهمية المضاعفة لاستنشاق الهواء النقي الذي لم يعد متاحًا بسهولة لسكان الأرض التي تلوثت ودُمرت بفعل صراع المصالح الكبرى، فيما يكافح العقلاء حول العالم، بعد انتهاء نزاع البشر والمسوخ، للبقاء على قيد الحياة والحفاظ على ما تبقى من سلام كوكبنا.



ليس غريبًا هاهنا أن جذور الزومبي -بوصفه رمزية عن وباء مدمر- تظهر غالبًا كنوع من العدوى التي لا يمكن السيطرة عليها، مثل الأوبئة المتنوعة التي تضرب عالمنا من حين إلى آخر على نحو يعزز مخاوف الناس من مستقبل مجهول، ويكرس في الوقت عينه الاعتقاد بوجود مؤامرة عالمية سرية تتحكم بمصاير البشر. من هذه الزاوية نرى أحيانًا أن هذه النوعية من القصص السينمائية تُقدم كديستوبيا (Dystopia) مقبضة مع أمل طفيف بالنجاة من نهاية العالم أو تصحيح مسار الكارثة. أفلام من قبيل: «The Road» ٢٠٠٩م، وفِلم «٢٠١٢» لرونالد إيمريش، إنتاج ٢٠٠٩م، وقبل ذلك فِلم المخرج جورج لوكاس الموسوم «THX- ١١٣٨»، إنتاج ١٩٧١م.

تلك الأفلام تقارب، بدرجة أو بأخرى، فرضية تحذيرية مفادها أن الحياة البشرية ستنتهي إذا استمرت



انحياز الجمهور لأفلام الزومبي ربما يعبر عن رغبة الإنسان في التحرر من مخاوفه بأشد الصور السينمائية ترويعًا وأكثرها بشاعة

المسارات الدرامية المفجعة ذاتها -التي شهدها التاريخ الإنساني طوال قرون مضت- على منوالها الحالي المشفوع بالهدر والنزاعات والجشع القاري. وربما لهذا السبب نجد أن شعبية هذه الأفلام الخيالية التي تعود إلى بدايات السينما ما زالت قائمة ومتطلبة لكونها تعكس حالة من الاستئناس بالموت الافتراضي الذي تعرضه الشاشة للجمهور.

لا شك أن أفلام الكوارث والأوبئة والحروب النووية والأزمات الاقتصادية وكذا أفلام الخيال العلمي والرعب والفانتازيا ليست جديدة على متابعي السينما، بل يمكن القول: إنها البضاعة التجارية الرائجة والمفضلة لشركات الإنتاج منذ بدايات السينما حتى يومنا هذا؛ لكونها تمثل نقطة جذب لجمهور واسع ينشد التشويق والمتعة العابرة، إلا أن تزايد الطلب على هذه الأفلام، في ظل الأوضاع الاستثنائية التي فرضها وباء كورونا مؤخرًا، يؤشر بشكل من الأشكال إلى رغبة قارة في فهم ما تتعرض له حياة البشر من تحديات خطيرة مع انحياز عاطفي وعقائدي ضمني لإعادة قراءة وصفات «نهاية العالم» التي تنتعش مع كل أزمة كبيرة يمر بها الإنسان، لتتركه تلك الأفكار المتشائمة رهينة كل ما هو غير معقول؛ لسبب قد يراه بعضٌ ماثلًا للعيان، هو أن العالم في حدّ ذاته لم يعد معقولًا في مجرياته وأحداثه المفزعة، وأن الجوائح المتتالية كمعطى واقعيّ خطر باتت بدرجة أو بأخرى موجهًا لاختيارات المشاهدين وهوسهم المتنامي.

صورة سينمائية واحدة

يومًا ما قال المخرج الكبير «ألفريد هيتشكوك»: إن أفلام الرعب والتشويق التي يصنعها هي الشيء الوحيد الذي ساعده على التخلص من مخاوفه. هذا الانحياز العاطفي للجمهور لأفلام يندر، خلال مشاهدتها، الحصول على استراحة قصيرة بعيدًا من مشاهد نافورات الدم

والرؤوس المقطوعة والجثث المتفحمة، ربما يعبر عن رغبة الإنسان في التحرر من مخاوفه بأشد الصور السينمائية ترويعًا وأكثرها بشاعة.

لنعد لتأمل فرضية أن المشاهد السينمائي -أيًّا كان- هو بطبيعته شخص متلصص ينعم بطقس المراقبة عن بعد ويتقمص من دون وعي الشخصية التي تستهويه بغض النظر عن طبيعتها الخيرة أو الشريرة. فمنذ رواية ماري شيلي الموسومة «فرانكشتاين» عام ١٨١٨م توالت صور الكائن المسخ الذي يظهر بوصفه حصيلة مشوهة لإجراء طبي أو تقني غير طبيعي، أو لنقل إنه حصيلة تجربة مغامرة خرجت عن مسارها المرسوم. بمعنى آخر، أن الحياة تعود إلى كائنات ميتة بطرق خيالية ما. في المحصلة سينفلت هذا الكائن المخيف من إساره ليتحول إلى وحش دموي مثلما يتحول الإنسان العادي -رغمًا عنه- إلى زومبي مفترس تتقاطر الدماء من أسنانه تحت وقع تعرضه لعضة من كائن آخر متحول؛ لتمتد وتتفشى سلسلة المتحولين الزومبيين على نحو لا يمكن السيطرة عليه.

هل ثمة رغبات دفينة تتمنى لو أصبحنا لمرة واحدة كائنات شبه منومة تجوب الطرقات بتكاسل ملحوظ وتلتهم كل ما يعترضها في سياق صورة مؤثرة سترسخ في أذهان المشاهدين لأنها تمثل جزءًا من مخاوفنا البشرية. فهي والحال كذلك كابوس محتمل ينذر بمخاطر صراع الإنسان مع ذاته وقد تحول الأخير مرغمًا إلى وحش جائع لا يعرف الرحمة، تقوده غرائزه وخوفه من الآخر. في تلك الغضون يلحظ أن أفلام الزومبي غالبًا ما تبتعد من تقديم إجابة شافية حول سؤال مفاده: لماذا نثور على طبيعتنا الإنسانية، ما الذي أُفسِدَ هنا على وجه التحديد لتتحول حقائق الموت الصغيرة إلى فوضى عارمة؟

نحن هنا أمام حالة من الاستحواذ البيولوجي على الإنسان وانقياد أعمى لعوالم الزومبي الغريبة التي لا تفرق بين طبيعة خيرة وأخرى شريرة، حيث تنعدم القيم الإنسانية ويسود الشر بشكل وبائي لا فرار منه،



«I Am Legend»، ٢٠٠٧م

حتى إن أحد الأفلام الأميركية الجديدة جعل مرضى كورونا يتحولون إلى زومبيات مؤذية. وهو أمر ليس غريبًا؛ فأي وباء يمكن أن ينحدر دراميًّا لعوالم أفلام الرعب والفانتازيا الأكثر شهرة، فنبصر حينها كيف أن الواقع يتشبه بالسينما وتنداح الفروق بينه وبين الخيال. كما أن الجمهور بوصفه نقطة الوصل بين عالمين أدمن على نحو ما هذا النمط من الأفكار بعد أن التذّ بها واعتاد على وصفاتها. في نهاية الأمر نحن إزاء وباء متفشٍّ يلفّه الغموض وتصعب السيطرة عليه، وينذر بمستقبل مشؤوم للبشرية.

عالم موحش أفسده البشر

في معظم أفلام الزومبي منذ كلاسيكياتها «الزومبي الأبيض ١٩٣٢م» و «أنا مشيت مع زومبي ١٩٤٣م»، و «آخر رجل على الأرض ١٩٦٤م»، للمخرج يوبالدو راجونا، مرورًا بِفلم جورج روميرو الموسوم «ليلة الموتى الأحياء ١٩٦٨م» الذي يعد محاولة سينمائية رائدة أرست تقاليد خاصة بأفلام الزومبي ستعزف على منوالها العشرات من أفلام الرعب اللاحقة. ليس واضحًا لدينا إن كانت سلسلة التحولات التي تغير طبيعة البشر ليصبحوا زومبيات مفترسة تقتضي في جوهرها استعدادًا نفسيًّا أو مرضيًّا يخلص المرء من عنائه وتجعله شخصًا مهابًا ينخرط طوعًا في قطيع من المتحولين الدمويين الأحرار. حرية الزومبي تتأتى من أنه يفعل أي شيء من دون عوائق أخلاقية أو قيمية، فهو سليل رغبات العنف الدفين وثمرة الفوضى المدمرة التي ستعيد الإنسان إلى بدائيته. الملحوظ في هذه الأفلام أن السؤال حول ما إذا كانت البشرية، في نهاية الأمر، سيقضى عليها بفعل هذه الهستيريا الجماعية أم إنّ ثمة مخلصًا سيعيد البشر إلى رشدهم لينعم الجميع بحياة مسالمة؟ هو دومًا سؤال غائب.

أغلب هذه الأفلام تنطلق من معطيات درامية تكاد تكون ثابتة في سياقاتها الحكائية مع توظيف متفاوت الجودة لعناصر تقنية ووسائل إبهار وإثارة تهدف إلى جذب الجمهور إلى عوالمها، وهو الذي أدمن، بفعل الدعاية، هذه الأفلام على الرغم من دمويتها المفرطة. لكن في المقابل هذه الجثة التي تمشي بتكاسل والتي تخرج أحيانًا من المقابر كجثة هامدة بلا روح قد تمثل

السؤال الغائب في أفلام الزومبي هو: هل سيقضى على البشرية بفعل هذه الهستيريا الجماعية أم إنّ ثمة مخلصًا سيعيد البشر إلى رشدهم لينعم الجميع بحياة مسالمة؟

أقلية منبوذة اجتماعيًّا قبل أن تشرع في القيام بأفعال شريرة غايتها الثأر من المجتمع، وكأنها، والحال كذلك، تحذير استباقي من طبيعة وحشية أصيلة في البشر جرى التستر عليها.

وفي صورة نمطية، دشنتها سينما هوليود، تنطلق الحكاية من مختبرات علمية شديدة السرية لتطوير فيروسات أو أمراض معدية تديرها أجهزة عسكرية أو مخابراتية تجرى فيها تجارب هندسة وراثية بهدف صنع مخلوق هجين وغريب، فضلًا عن العمل على بحوث سرية حول كائنات فضائية تُفحَصُ في منطقة (Area ٥١) التي يتكرر ذكرها في العديد من الأفلام. ما يرتبط بهذه الفكرة هو أن حدثًا طارئًا سيقع ليلحق ضررًا مقصودًا أو غير مقصود بالمختبر السري، فتفرّ على إثره بعض الحيوانات أو الكائنات الغريبة المتوحشة ومن ثم تتسبب في إصابة أشخاص معينين بعدوى أمراض فيروسية أو وبائية خطيرة سرعان ما تنتشر بين الناس الذين قد يتحولون تدريجيًّا إلى جيش من الزومبي المتوحش.

في فِلم «I Am Legend»، ٢٠٠٧م، الذي يصنف ضمن أفلام الزومبي، للمخرج فرانسيس لورانس، بطولة النجم ويل سميث، نرى قضية مشابهة تتمثل في وقوع خطأ غير مقصود في أحد المختبرات السرية يتسبب لاحقًا في انتشار فيروس معدٍ يحول جموع البشر المصابين إلى مسوخ خطيرة «زومبيات». سبق للرواية، التي استند إليها هذا الفِلم، أن عولجت في فِلمين سابقين هما: «آخر رجل على الأرض» عام ١٩٦٤م، و«رجل أوميغا» عام ١٩٧١م. وكما درجت العادة في أفلام هوليود فإن الصراع حينما يصل إلى ذروته ستخرج الأمور عن السيطرة تدريجيًّا وتتفاقم الأزمة، ولن يعود ممكنًا في خضم تلك الفوضى معرفة طبيعة مسبباتها ونتائجها، لندخل في عالم فاسد ومخيف يمرر نوعًا من الموعظة الأخلاقية والدينية عن عالم أفسده البشر بإرادتهم.

لا ننتج الزومبي لاختلافه مع المثل والقيم الإسلامية

كاظم مرشد السلوم

أفلام الزومبي لست نوعًا فِلميًّا خاصًّا كباقي الأنواع الفِلمية، بل تدخل ضمن أفلام الرعب أو التشويق، ولا يمكن أن تكون معبرةً عن جوهر مجتمع ما، بقدر ما تلبي رغبة وحاجة بعضٍ في سبر أغوار بعض الغيبيات وما ينتج منها من سحر قد يعيد بعض الموتى إلى الحياة بصورة بشعة وعدائية. وبالتأكيد لا يفضل جميع أفراد المجتمع هذه الأفلام، لكن لو أجرينا دراسة حول الشريحة الكبرى التي تشاهدها لوجدناها من فئة الشباب، وبخاصة المراهقون منهم، وهذا لا يقتصر على شباب مجتمع ما دون غيره، فهناك إقبال على مشاهدة هذه الأفلام حتى من قبل مجتمعاتنا العربية التي لا تمتلك باعًا طويلًا في صناعة الروبوتات والتقنية الحديثة، التي صنعت لتقدم خدمة وظيفية إدارية أو صناعية لا علاقة لها بشخصية الزومبي.



تعد السينما الأميركية أو سينما هوليوود الأكثر إنتاجًا وترويجًا لأفلام الزومبي. وهي تعمل ضمن قاعدة أن صناعة السينما تحكمها حسابات السوق وشباك التذاكر، وبالتالي لا بد لها أن تنتج ما يحقق لها الأرباح اللازمة لديمومتها. السر في الإقبال على أفلام الزومبي وغيرها هو رغبة الشباب في الهروب من الواقع الرتيب الذي يعيشون فيه إلى واقع افتراضي توفره لهم نافذة السينما المدهشة. ويختلف تأثير مشاهد الرعب والعنف من مشاهد إلى آخر، لكن هذا التأثير يكون على أشده عند الشباب المعرضين للوقوع تحت تأثير ما تطرحه هذه الأفلام من أفكار ومشاهد؛ وذلك بسبب نقص الوعي لديهم، فضلًا عن عدم تراكم الخبرة الثقافية اللازمة لتجنب هذا التأثر.

وتكمن خطورة تأثير هذه الأفلام في جانب مهم، وهو التأثر والتماهي مع شخصياتها، والرغبة في تقليدها سواء على مستوى الفعل أو السلوك، وهو الأمر الذي يشكل خطورة كبيرة عليهم. وقد كتبت ذات مرة عن التماهي عند بعض الشباب مع أفلام ومسلسلات البلطجة، كما لدى الفنان المصري محمد رمضان في مسلسله «الأسطورة»، حتى إن بعض الشباب -هنا في بغداد- أخذ يقلد تسريحة شعره ويتصرف بالبلطجة ذاتها التي ظهر عليها في دوره في هذا العمل. إذن الخطورة تكمن في التماهي، والمشكلة أننا ومع كل هذا الكم من إنتاج مثل هذه الأعمال نقف عاجزين عن مواجهتها؛ لكون الأمر يحتاج إلى كثير من الجهد ورأس المال والكتابة الرصينة والكوادر التقنية التي يمكنها أن تنتج أعمالًا قد تنجح في تحويل اهتمام الشباب إلى موضوعات أخرى مهمة وممتعة.

أرى أن إحجام السينما العربية عن إنتاج مثل هذه الأفلام سببه خضوع الوعي الجمعي العربي إلى التعاليم الدينية التي تقول بعدم عودة من يموت إلى الحياة؛ لذا فمن الصعوبة بمكان ضرب المثل والقيم التي يؤمن بها المجتمع بطروحات لا تتلاءم معها. كما أن الكلفة الإنتاجية والتقنية المطلوبة لإنتاج هذه الأفلام لا تتوافر لدى كثير من شركات الإنتاج السينمائي العربية، حيث تحتاج صناعتها إلى أموال طائلة يفضل بعضها، إن توافرت، أن تصرف على إنتاج أفلام روائية تلبي حاجة المشاهد العربي. وأعتقد أن الإقبال على مشاهدة هذه الأفلام في وطننا العربي قليلة ولا تضاهي الإقبال عليها في البلدان المنتجة لها.

ناقد سينمائي عراقي

السر في الإقبال على أفلام الزومبي هو رغبة الشباب في الهروب من الواقع الرتيب إلى واقع افتراضي

محاكاة رمزية
لواقع الإنسان المأزوم

آمال كمال

السينما أرشيف للأحوال الاجتماعية وعلاقة الفرد بواقعه، فمنذ ظهور الفن السابع في مطلع القرن العشرين، صامتًا ثم بصحبة الموسيقا، أبيض وأسود ثم ملونًا، ونحن لم نبرح العلاقة الدائمة بالصورة المتحركة. رافقت البدايات تلك النقلة النوعية من الصمت إلى دبلجة اللغة ليصل إلى أكبر قطاع من المتلقين بهدف اقتصادي بحت، في بادئ الأمر كان يتعلق بالتوزيع الخارجي، ثم في مرحلة تالية، مع اكتشاف أهمية الصورة في تشكيل المتخيل العاقل وأثره في الانفعال والسلوك، حملت الأفلام المنتجة بالآداب والفلسفات والقضايا الاجتماعية المختلفة، ثم توالت التطورات التقنية الفنية المذهلة في الصوت والصورة والخروج إلى الشارع بعيدًا من الأستوديوهات المغلقة.

من أفلام شارلي شابلن التي تعكس العلاقة بين الإنسان والآلة، حيث تحول إلى ترس في عجلة الصناعة الحديثة مستهلَكًا ومنزوعًا عنه صوته وحركته، بل إرادته أيضًا، إلى سينما الطبقات المخملية، تلتها سينما التمرد التي واكبت الثورات الاجتماعية، والحربين الكبيرتين في مطلع القرن العشرين ومنتصفه، ظلت الكاميرا تنقل ما تود نقله للمتلقي عابثة بعقله وسالبة قدرته الناقدة، أو على أقل تقدير، تدخل إلى عقل منزوع الأجنحة، فتوجهه إلى القِبلة التي تهوى والأفكار التي تطمح إلى تبنيها، كما ساعدت السينما الوثائقية على ذلك.

اللاوعي والخيال العلمي

مع تطور التقنيات في التعامل مع الصورة وفن الجرافيك، والذهاب إلى خارج حدود الغلاف الجوي والدوران حول كوكب الأرض والوصول إلى القمر، استجابت السينما لتلك النقلة النوعية. وحقيقة، إن من يرى هو من

يملك الحقيقة، أو بالأحرى يملك ما يود أن يتلقاه الآخر، سواء كان حقيقة أم خيالًا. ومنذ ذلك الحين جن جنون السينما بموجة أفلام اصطُلِحَ على تسميتها بسينما الخيال العلمي. فالذهاب إلى الخيال يقربنا من عالم اللاوعي البشري بكل ما يحمله من المرفوض الاجتماعي، أي «الجنس والعدوان»، وأفلام البورنو هي تعبير فصيح ومباشر عن هذا الجانب من المكبوت البشري، أما ما يسمى بأفلام الرعب، كأفلام مصاصي الدماء والمستذئبين والزومبي، تلك التي تحمل بكل وضوح ذلك الجانب الثاني، أي العدوان المكبوت بكل ما يحتويه من تخييلات التدمير والتمزيق والالتهام والابتلاع للجسد البشري، فهذه يقبل عليها المرتعدون أملًا في الحصول على طمأنينة مرضية بأن هناك رعبًا أكبر مما يعيشونه يقع خارجهم، وعدّها منفذًا لامتصاص القلق من داخلهم، لكنها دائرة ما إن تبدأ لديهم فإنها لا تنتهي أبدًا.

إله الموت الذي لا يشبع

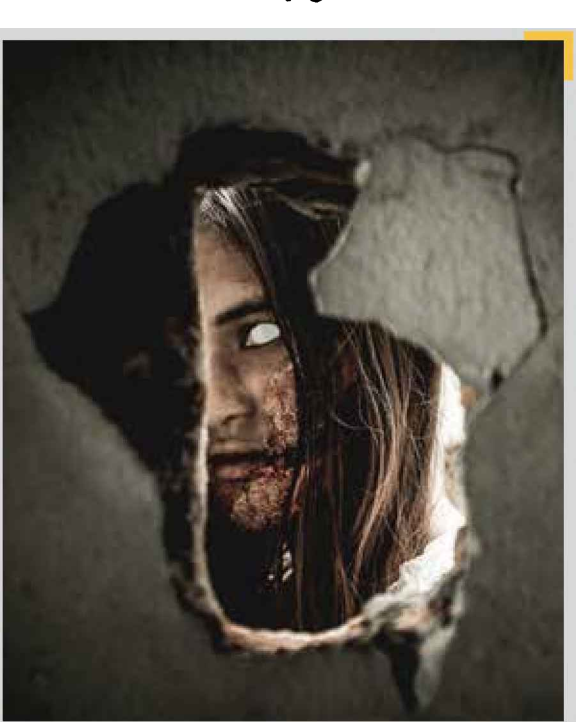
موجة أفلام الزومبي على وجه الخصوص هي حلقة من سلسلة ممتدة لأفلام الرعب. ومن ثم فهي محاكاة سينمائية رمزية لواقع الإنسان الحديث بجسده

أفلام الزومبي والخيال العلمي تعبر عن مكبوت المتلقي أملًا في الحصول على طمأنينة مرضية بأن هناك رعبًا أكبر مما يعيشونه يقع خارجهم

المأزوم المتجدد موتًا وحياة، فما إن ينام حتى يستيقظ ليدور في آلته مسلوب العقل، وفي الطريق إليها يدوس بقدميه ما يسمى بقوانين الحضارة الإنسانية ممعنًا في مصالحه الفردية، آكلًا الآخر المنافس، ولا يشبعه موته بل يبحث عن آخرين، فالثاناتوس (إله الموت الإغريقي وشقيقاته) يسيطر على واقعه وخياله، وهو إذ يستهلك الآخر لا يبقى في زمنه زمن ليعيشه، فتلك الجثث المتجددة هي عنوان صريح لإنسان العصر الآني بكل دمويته وعنفه وجموده الآلي.

المدهش أن منتجي سينما الرعب يحملون تناقضهم بداخلهم، فهم منتجون لتلك الأفلام الدموية، وهم من يحذرون من تبعات مشاهدتها على الأطفال والشباب، حيث يتوقعون زيادة التماهي مع ما تخلقه من عنف وتدمير، وكم من أطفال مسّت خيالهم تلك الصور العنيفة فأقدموا على تقليدها ودفعوا حياتهم ثمنًا لها، وقد يزيد القلق والعدوان لدى مشاهدي تلك الأفلام المتطرفة في الخيال العنيف، وليس بغريب أن يحذوا بعضهم حذو هؤلاء المنتجين فيحذرون من الحروب والدمار، وهم في الآن نفسه يقبضون بأياديهم على مفاتيح آلة عملها!

باحثة نفسية



لا فلسفة في عالم الزومبي سوى التحذير والرعب

ناجي فوزي

الزومبي هم الموتى الأحياء؛ إذ يفترض فيهم أنهم أموات، لكنهم ليسوا أمواتًا، وكي يستمروا في حياتهم لا بد أن يتصلوا بالعالم الحقيقي كي يمتصوه. هم استنساخ حديث من فكرة مصاصي الدماء، أو تنويعة حديثة من فكرة دراكولا التي استنفدت طاقتها، كما

يقولون، فاختُرِعَت فكرة الزومبي، ثم الرهان على هؤلاء الذين ينهضون من موتهم.

لا بد أن نسأل أنفسنا: من هم صناع السينما ومشاهدوها الأوائل؟ إنهم مجتمع هوليوود، أما نحن فلدينا سينما تابعة. المقصود أنه في الغرب، وبخاصة أميركا، يوجد مناخ سياسي عام يريد لمواطنيه دائمًا أن يشعروا بالرعب والخوف، وأن هناك من يترصدهم، سواء كانوا شعوبًا بربرية أو كائنات فضائية، أو حتى خرافات قديمة مثل مصاصي الدماء، أو خرافات حديثة مثل الموتى الأحياء أو الزومبي. فأميركا تحب لأناسها أن يعيشوا في حالة من الرعب، ومن مصلحتها بالطبع أن يشاركها الآخرون هذا الشعور وتلك الثقافة، سواء في الشرق الأقصى أو الأدنى أو غيره. ويمكن القول: إن هذه السينما تريدنا ألا نندهش من وجود مثل هذه الكائنات، أي أنهم يهيئوننا لقبول الأسطورة، التي تنتهي دائمًا بأن الغرب أو أميركا هي الوحيدة القادرة على التعامل مع هذه الكائنات وإنقاذنا منها.

هذا النوع من الأفلام ليس جديدًا على السينما عامة، لكنه يتطور من زمن إلى آخر، واليوم تزداد هذه الموجة من الأفلام نظرًا لأمور عدة، في مقدمتها تغير خريطة العالم السياسية.

تتفنن السينما الأميركية في إبهار المشاهد بالصور الدموية ومشاهد الخراب العظيم، وذلك تهيئة للنفوس لتقبل هذا الخراب حين يحدث على أرض الواقع، وتبريرًا أيضًا لحدوثه على يد السيد الأبيض سواء الأميركان أو الغرب عامة. وقد حدث هذا في العراق حين قررت أميركا أن تغزوها بحجة القضاء على الشرير صدام حسين، وحدث أيضًا في ليبيا حين قرر التخلص من القذافي، وعلى الرغم من سنوات الدمار التي كانت وما زالت، فإن هذه البلاد لم تتخلص من الشر ولم تعرف الفردوس الذي بشرت به أميركا.

إقحام الدين

الرعب أيضًا دائمًا ما يأتي مغلفًا بخلفية أو فتوى دينية، وفي هذه الحالة تتقبله فئات كثيرة. وبالمناسبة، لست مع أن نطلق على أفلام الزومبي كلمة أسطورة، سواء جديدة أو قديمة؛ لأن الأساطير تقوم على الماورائيات وليس المحسوس، والزومبي محسوس تمامًا، فهم أجساد متحركة، تجوب الشوارع في جماعات، وتنهش لحوم

فشلت السينما المصرية والعربية في اقتحام أفلام الزومبي، نظرًا لكلفتها العالية، وحاجتها إلى التقنيات، كما أنه من الصعب على المشاهد العربي تقبلها باللغة العربية

الناس. كانت هذه النوعية من الأفلام تأتي في أعداد أقل، وليس بكل هذه الكثرة في الأعداد والجماعات، وكنا نرى المستذئب الواحد أو الاثنين بالكاد، أو نرى مصاص الدماء الواحد أو الاثنين، وكنا نرى قصة إنسانية تغلف الفِلم. لكن في السنوات الأخيرة صرنا نرى جماعات كثيرة تحتل المدينة وتنهش الناس، من دون وجود لقصة ولا إنسانية، فقط مشاهد غاية في الدموية والخراب وإيلام المُشاهِد وإرهابه، وهو ما يجعل الرسائل واضحة وشديدة اللهجة، فأنت أيها المُشاهِد لست وحدك في هذا العالم، ونحن الذين يمكننا أن نحميك مما يهددك من أخطار هذا العالم.

وعلى الرغم من انتشار موجة الزومبي، وتحقيقها إيرادات هائلة إلا أن السينما المصرية والعربية عامة فشلت في الدخول إليها، نظرًا لأنها مكلفة كثيرًا، وتحتاج إلى تقنيات عالية، فضلًا عن أن المشاهد من الصعب أن يتقبلها باللغة العربية، فلا يمكنه أن يرى محمدًا وحسنًا وسعيدًا وقد تحولوا إلى زومبي على الشاشة، سيبدو الأمر مضحكًا وغير مقبول. لكن هذا لا يعني أننا لم نحاول، فهناك أفلام مثل: «الإنس والجن»، و«المرأة التي غلبت الشيطان» وغيرهما. وكانت تنتهي دائمًا على نمط الأفلام الغربية، فإذا كان الفِلم الأجنبي ينتهي بظهور القسيس أو الصليب، وكأن الدين هو الحامي من هذا الرعب، فإن الفِلم المصري ينتهي بتلاوة آية قرآنية، وكأن هذه الآية لم تكن موجودة، طوال العامين اللذين تدور فيهما أحداث الفِلم، وهو أمر مثير للسخرية من وجهة نظري.

في النهاية لا أعتقد أن أفلام الزومبي تقدم أي فلسفة مهمة للمُشاهِد، ولا يمكن النظر إلى أبعد من رسائلها المباشرة، فلا يمكن تأويلها على أنها نتاج تشيؤ الإنسان أو سيادة الآلة، فقد كانت هذه الأمور موجودة طيلة الوقت. ومن ثم فالفكرة الأساسية فيها تقوم على الرعب، وإرهاب المُشاهِد، وتحذيره الدائم.

كاتب مصري

هل يمكن لأفلام الزومبي أن تقدم رسالة أخلاقية؟!

بيتر ستون
ترجمة: رياض حَمَّادي مترجم يمني

لديَّ رأي حول أفلام الزومبي وعن الطريقة التي يسلكها صانعو الأفلام لتعليمنا دروسًا أخلاقية. وقبل أن أدلي برأيي هذا أعترف بأن أفلام الزومبي ليست بتلك الخطورة. أرجو ألا تسيئوا فهمي، الزومبي (الموتى الذين عادوا إلى الحياة) مرعبون فعلًا. إن فكرة جثة -بخاصة جثة صديق عزيز أو قريب- تُبعث وتجول في الأرجاء وتقتات على أجساد الأحياء، لهي فكرة مخيفة للغاية. إنها فكرة تبلبل كل ما نعرفه عن الموت النهائي الذي به تنتهي اللعبة. ولذلك من الصعب التفكير في شيء أكثر زعزعة للنفس من مقابلة زومبي. إذا ما قابلتُ ميتًا يسير نحوي بنية التهامي فالأرجح أني سأصرخ، وسأنهار باكيًا مثل طفل صغير. لكن إن تمالكت نفسي، في أثناء مواجهتي للزومبي قبل أن تسنح له فرصة التهامي، فإن فرص نجاتي سترتفع. ما إن نتغلب على الخوف حتى يصبح الزومبي خصمًا ضعيفًا. من المؤكد أن للزومبي مزايا عدة: لا يحتاجون للنوم، أو الراحة، أو حتى التنفس. والميزة الأكثر خبثًا أن عضَّتهم مُعدية. ما إن تتعرض للعض حتى تصبح في غضون ساعات من بين الموتى السائرين.



لقطة من فِلْم ليلة الأحياء الأموات ١٩٦٨م

مع ذلك، فإن نقاط ضعف الزومبي تفوق بكثير نقاط قوتهم. فهم بطيئو الحركة، ولا يستعملون أدواتًا معقدة ما عدا الهراوات أو الأحجار. إن قوتهم لا تختلف عن قوة أي شخص عادي، ولذلك يمكن قتلهم بضربة على الرأس بواسطة هراوة أو مسدس أو فأس، كما أنهم سريعو الاشتعال ولذلك يخافون النار. من هنا فإن احتمالات تغلبي على الزومبي كبيرة للغاية. يمكنني محاربته والنجاة منه باستعمال شعلة وإضرام النار فيه أو سوقه بعيدًا، أما إذا كان لدي مسدس فسيصبح الزومبي جثة ميتة مرة أخرى. ويمكن لشخص جيد التسليح مواجهة عدد من الزومبي بسهولة، كما يمكن لوحدة عسكرية أو لفريق التدخل السريع التعامل مع جيش من الزومبي. فالزومبي لا يستعمل تكتيكات عسكرية متقدمة أكثر من «دعونا نتحرك بتثاقل نحو البشر بأذرعنا الممدودة».

أفلام الزومبي البلهاء

أغلب أفلام الزومبي اليوم تصور الموتى الذين عادوا إلى الحياة بالطريقة الموضحة آنفًا. لكن لم يكن الحال على هذا النحو دائمًا. ظهرت مخلوقات الزومبي في عدد قليل نسبيًّا من الأفلام قبل أواخر الستينيات، عادة في سياق سحر الفودو. الزومبي في هذا السياق هم أناس سُحروا من قبل الأطباء السحرة الهايتيين (نسبة إلى هايتي) ويمكن مشاهدتهم وهم يحصدون قصب السكر بينما يحدقون إلى الأمام بأعين ميتة. في تلك الأفلام شكل الزومبي جانبًا من جو الخلفية، إلى جانب المنازل القديمة المخيفة وخيوط العنكبوت والخفافيش وبوريس كارلوف (المعروف في أفلام الرعب بخاصة شخصية فرانكشتاين)، لكن الزومبي لم يكونوا الخصوم الرئيسين.

ثم حل عام ١٩٦٨م بفِلم «ليلة الموتى الأحياء» لجورج روميرو. أعاد هذا الفِلم كتابة دور الزومبي بالكامل، محولًا إياهم من أناس بائسين، أسرَتهم تعاويذ الفودو، إلى جثث متوحشة تأكل لحوم البشر، وبُعثت بواسطة طاقة إشعاعية أو شيء من هذا القبيل. استُكملت قصة الفِلم خمس مرات حتى يومنا، إضافة إلى تقليده بأعداد لا تحصى من الأفلام. الأغلبية العظمى من أفلام الزومبي الجديدة تصور الموتى الأحياء، بشكل أو بآخر، بالطريقة نفسها التي ابتكرها روميرو: بطيئة الحركة، تخاف من النار، منيعة ضد الإصابات، باستثناء الدماغ. وقد أصبحت

الفشل في الانضمام إلى معركة الكفاح ضد تغير المناخ هو أمر بشري وإنساني للغاية، أما الفشل في الانضمام لمكافحة كارثة الزومبي فهو مجرد غباء

خصائص ومواصفات الزومبي هذه معروفة بـ«قواعد روميرو». وهذه نقطة تثير سؤالًا حاسمًا: إذا لم تكن قواعد روميرو بشأن الزومبي شديدة الخطورة -مخيفة نعم، لكنها ليست خطيرة- فكيف لمخرج أن يصنع منها فِلم رعب واحدًا، ناهيك عن عشرات الأفلام؟! كيف يمكن لمجموعة من الموتى العابثين أن يشكلوا تهديدًا حقيقيًّا لأي شخص؟!

حتى اليوم، حدّد صناع أفلام الزومبي ثلاث طرق فقط تجعل الزومبي خطرين: الخيار الأول هو أن تضع مجموعة من الناس في موقف يحد بشدة من مواردهم وتنظيمهم. فِلم «ليلة الموتى الأحياء» لعب بهذه الورقة كما سيُلعَب بها لاحقًا بشكل دائم. تدور قصة الفِلم حول سبعة أشخاص فروا إلى مزرعة في ريف ولاية بنسلفانيا مع بداية استيقاظ الموتى الذين يفوقونهم عددًا، كما أنهم مقطوعون عن العالم الخارجي، ولا يعرف بعضهم بعضًا، كما لا يعرفون شيئًا عن الزومبي، والأهم من ذلك أن شخصياتهم تختلف اختلافًا جذريًّا. لب الصراع في الفِلم هو صدام بين الشخصين الأكثر صراحة في منزل المزرعة: بن وهاري، وهما يحاولان اكتشاف طريقة للبقاء على قيد الحياة. وبطبيعة الحال يجدون صعوبة كبيرة في العمل معًا، ومن ثَمّ لا تسير الأمور على ما يرام.

الخيار الثاني هو العبث بقواعد روميرو مما يجعل الزومبي تهديدًا أكثر مصداقية. فِلم «بعد ٢٨ يومًا» (٢٠٠٢م)، يسوي الخلافات بهذه الطريقة. الزومبي في هذا الفِلم يتحركون بسرعة ويهاجمون بشراسة، والأهم من ذلك أن العدوى تحدث في ثوانٍ معدودات من التعرض لدم الزومبي. خلافًا لزومبي روميرو، يمكن للمرء أن يصدق أن أمواتًا أحياء من هذا النوع قادرون على اجتياح المجتمعات البشرية.

الخيار الثالث هو أن تصنع فِلمًا أبله. الفِلم الأبله، وفقًا للناقد السينمائي روجر إيبرت، هو فِلم لا تنجح حبكته

إلا إذا كانت جميع شخصيات القصة بُلْه. (استعمل إيبرت مصطلح «حبكة بلهاء» لكن المصطلح «سينما بلهاء» شائع حاليًّا). للأسف، معظم أفلام الزومبي بعد روميرو تندرج ضمن هذه الفئة. المثال الأبرز هو الفِلم الغبي المخدر للعقل «الشر المقيم» (٢٠٠٢م). في هذا الفِلم، فريق من مرتزقة «مدربون تدريبًا عاليًا» يواجهون حشدًا من الزومبي. وما إن يدركون أنهم يقاتلون الزومبي حتى يكونوا قد استنفدوا ذخيرتهم تقريبًا، دون أن يقلصوا من حشد الزومبي؛ لأنهم كانوا يصوبون نيرانهم على صدور الزومبي مرارًا وتكرارًا، بالرغم من أن الطلقات على الصدر فشلت بوضوح في إصابتهم. أهدر هؤلاء العباقرة مئات الطلقات بطريقة غير فعالة من دون محاولة إطلاق النار ولو مرة واحدة على الرأس.

من المؤسف أن أفلام الزومبي التي صنعها جورج روميرو نفسه قد انجرفت إلى منطقة السينما البلهاء. خذ مثلًا «يوم الموتى» (١٩٨٥م)، وهو الحلقة الثالثة من سلسلة روميرو. تدور أحداث الفِلم في قاعدة عسكرية في فلوريدا، حيث يحاول حفنة من الجنود والعلماء الصمود بيأس في مواجهة الزومبي الذين اجتاحوا الولايات المتحدة. وفي ذروة الفِلم يخترق حشد من الزومبي القاعدة، بينما يتصرف الجنود بحماقة تامة وهم يركضون كالدجاج ويُذبحون نتيجة لذلك؛ رغم أنهم مدججون بالسلاح ولديهم الكثير من الذخيرة ولا يستطيعون مواجهة أكثر من مئة زومبي. مع ذلك لا يزال كل جندي قادرًا على قتل عدد من الزومبي، وهو ما يعني أن الجنود كان بإمكانهم النجاة بسهولة لو أنهم أظهروا القليل من الذكاء. وإذا كان هذا صحيحًا بالنسبة لحفنة من الناجين اليائسين الذين يتفوق عليهم الزومبي في العدد، فإنه ينطبق أيضًا على الوحدات العسكرية التي كانت تعمل بكامل طاقتها وكانت بالتأكيد تفوق عدد الزومبي عندما بدأ هؤلاء في الظهور. بكلمات أخرى، إن نهاية العالم على يد الزومبي يمكنها أن تنجح فقط في عالم من البلهاء تمامًا.

نقص التواصل سبب الدمار

الغريب تمامًا، كما يتضح، أن هذه هي وجهة نظر روميرو. لا يشتهر روميرو بأفلام الزومبي فقط، وإنما أيضًا بتناوله للقضايا الاجتماعية والأخلاقية. على سبيل المثال، ثاني أفلامه عن الزومبي «فجر الموتى» (١٩٧٨م)، يصور الزومبي وهم يتجولون بطيش في مركز تسوق! ما من حاجة لتفسير الرمزية، على ما أعتقد.



«فجر الموتى» (١٩٧٨م)

أحد الموضوعات الرئيسة التي تدور طوال أفلامه عن الأموات الأحياء هي عجز الناس عن العمل معًا لحل المشكلات الخطيرة. على سبيل المثال، وصف روميرو فِلمه «يوم الموتى» (المفضل لديه على ما يبدو) بأنه «تراجيديا عن كيف أن نقص التواصل الإنساني يتسبب في الفوضى والدمار حتى في هذه الشريحة الصغيرة من المجتمع». قد يبدو أن لروميرو وجهة نظر. لا يمكن لأي عاقل أن يفشل في الشعور بالاكتئاب بسبب قدرة الجنس البشري على تجاهل مشكلات مثل تغير المناخ، وهي مشكلات خطيرة بما يكفي لتهديد

الحضارة البشرية. مع ذلك، أعتقد أنه إذا سار الاحتباس الحراري بتثاقل إلى باب منزلك وحاول التهامك فمن المرجح أن تتوقف عن تجاهله بسرعة كبيرة.

بوصفنا جنسًا بشريًا، قد نكون غير عقلانيين في تجاهل تغير المناخ، لكننا غير عقلانيين بطرق قابلة للفهم. التغير في المناخ لا يحدث دفعة واحدة، إن الخطر الذي يشكله يزحف علينا بمعدل بطيء وتدريجي وعلى نحو غير ملحوظ. يتطلب الأمر معرفة علمية لفهم النماذج المستخدمة في التنبؤ بتأثيراته، وهناك مصالح جمة لكسب المال من خلال تشجيع العطالة والافتقار إلى العمل؛ ومن السهل تشجيع العطالة وسط الناس الذين لديهم بالفعل الكثير من الأشياء التي تشغل أذهانهم.

مع ذلك لن تنطبق أي من هذه النقاط إذا ما نهضت الجثث وبدأت بقتل الناس. ستتضح المشكلة على الفور وستكون تأثيراتها دراماتيكية وواضحة. لا أحد سيقف ليجني فائدة من خلال تجاهلها. والإجــراءات اللازمة للتعامل مع المشكلة بسيطة للغاية. «أطلق النار على رأس الزومبي قبل أن يقتلك» هي رسالة سهلة الفهم أكثر من «لا تقد سيارة دفع رباعي وإلا فإنها ستسهم قليلًا بما لا يقاس مما يؤدي إلى مزيد من سوء الأحوال الجوية خلال سنوات». إن الفشل في الانضمام إلى معركة الكفاح ضد تغير المناخ هو أمر بشري وإنساني للغاية. أما الفشل في الانضمام لمكافحة كارثة الزومبي فهو مجرد غباء.

هذه هي النقطة التي أريد أن أثيرها حول أفلام الزومبي، أو أي فِلم رعب يحمل رسالة عن الوضع البشري. تنقل هذه الأفلام رسالة من خلال سرد قصة، وعلى الرغم من امتلاكها لعناصر خارقة للطبيعة، فإنه يمكن التعرف إليها مثل المواقف الحقيقية. ومن خلال وضع القصة في سياق غير واقعي يخلق الراوي مسافة حرجة بين الجمهور وتلك المواقف. فإن سارت الأمور على ما يرام فإن القصة ستجعل الناس يرون شيئًا عن الطريقة التي تتصرف بها الشخصيات (على سبيل المثال، يمكن أن يؤدي قصر النظر إلى نتائج مأساوية)، ومن ثم سيلحظون أن الناس الحقيقيين يتصرفون بالطريقة نفسها. في الواقع، إن أفلام الرعب التي تتضمن رسالة تعمل مثل مرآة المرح (المقعرة والمحدبة): قد تشوه الصورة أو تحرفها، لكن إذا ما نظر المشاهدون من كثب فسيتعرفون إلى أنفسهم فيها.

أفلام الرعب التي تتضمن رسالة تعمل مثل مرآة مقعرة أو محدبة: قد تشوه الصورة أو تحرفها، لكن إذا ما نظر المشاهدون من كثب فسيتعرفون إلى أنفسهم فيها

وعلى الرغم من أن المرآة يمكنها أن تُحرف الصورة أو تشوهها، فإنها لا تستطيع تزييفها كليًّا. فإن أُريد للقصة أن تقدم رسالة، ينبغي على الظروف التي تواجه شخصيات القصة أن تشبه تلك التي يواجهها أناس حقيقيون. فإن لم تكن كذلك فليس أمام الراوي سوى خيارين: يمكنه أن يجعل الشخصيات تتصرف بطريقة منطقية؛ لها معنى ومغزى ضمن السياق، لكن هذا لا يشبه التصرف الحقيقي الذي يرغب في تقديم وجهة نظر بشأنه. أو يمكنه أن يجعل الشخصيات تتصرف بطريقة توضح وجهة نظره، على سبيل المثال، من خلال تصرف الناس كالبُلْه، أي بشكل غير منطقي، ولن يكون لهذا معنى في القصة. في كلتا الحالتين فإن قدرة القصة على تقديم رسالة أخلاقية ستُعاق. وهذا ما يحدث في كثير من الأحيان في أفلام الزومبي. يواجه البشر تهديدات وجودية حقيقية، مثل تغير المناخ. لكن الزومبي لا يشكلون مثل هذا التهديد، إلا في ظروف خاصة للغاية. ولذلك إما أن يُتغلَّب على تهديد الزومبي -وفي هذه الحالة تضيع الرسالة الكبيرة (تغير المناخ هو جوزة أصعب بكثير من أن تُكسر)- أو أن لا يُتغلَّب على الزومبي بسبب التصرف الغبي للشخصيات. والنتيجة: لا يلقي أي من الخيارين كثيرًا من الضوء على الوضع البشري والحالة الإنسانية.

إن المغزى من قصتي هو أنه من الصعب جدًّا سرد قصة تحمل رسالة أخلاقية، وبخاصة قصة تتضمن زومبي. قد تكون هناك دروس يمكن تعلمها من الأموات الأحياء، لكن ينبغي لهذه الدروس أن تلائم طبيعة الزومبي البطيئة والمتثاقلة والغبية، وإلا فإن النتيجة ستكون ببساطة فِلمًا بطيئًا وثقيلًا وغبيًّا.

المصدر: موقع الفلسفة الآن:

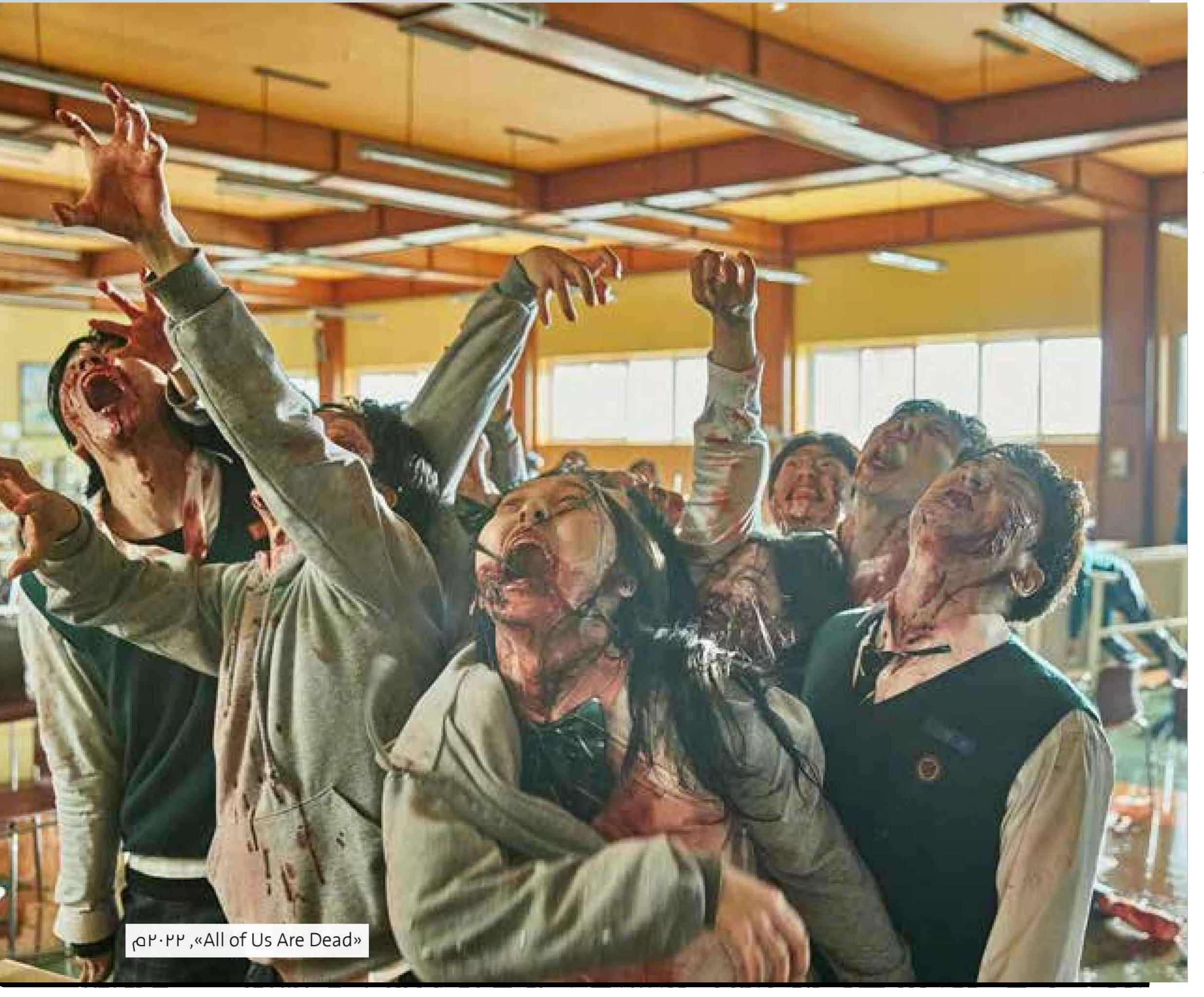
https://philosophynow.org/issues/96/Zombie_Movie_Morals_I

أفلام الزومبي لِمَ لم تقتحم السينما العربية؟

صبحي موسى وهدى الدغفق

لماذا لم تقبل السينما العربية على نوعية أفلام الزومبي؟ يرجع بعض المهتمين السبب إلى الثقافة العربية والإسلامية التي لا تقبل فكرة عودة الموتى إلى الحياة بالطريقة التي تصورها تلك الأفلام. ومنهم من أعاد السبب إلى ضعف السينما العربية بشكل عام، كما أن هذا النوع من الأفلام بحاجة إلى إنتاج ضخم وتقنيات غير متوافرة في السينما العربية.

والنتيجة أن سينما الزومبي لن تجد طريقها إلى اختراق ثقافة المشاهد العربي. فيما يذهب بعضهم إلى أن تقنية صناعة أفلام الزومبي في المتناول، وستجد في الأخير طريقها إلى الشاشة العربية وعقول المشاهدين، وبخاصة مع سهولة استنساخ هذه الأفلام وازدياد أعداد المقبلين عليها من جيل الشباب الذي يبحث عن واقع بديل يعبر فيه عن مكبوته.



«All of Us Are Dead»، ٢٠٢٢م

هناء العمير: ضعف صناعة السينما العربية وقلة الإيرادات

بشكل عام، أفلام الرعب ليست رائجة في الوطن العربي؛ لأنها تتطلب الاعتماد بشكل كبير على المؤثرات البصرية والصوتية، وهذا جانب يستلزم وجود صناعة قوية وإيرادات لشباك تذاكر. وإذا أردنا أن نتحدث عن إيرادات الأفلام العربية في الوطن العربي فهي متدنية، وهذا أحد أسباب تراجع صناعة الأفلام. فمصر، وهي البلد العربي الوحيد الذي يمكن أن نتحدث عن وجود صناعة سينما فيه، لا يُنتِج عددًا كبيرًا من الأفلام بسبب القرصنة التي ساهمت إلى حد كبير في تقليص عدد الأفلام المنتجة، وكذلك تقليص ميزانيات الأفلام، فلم تعد مصدر ربح للشركات المنتجة.

الحقيقة أن أفلام الزومبي رائجة ليست في هوليوود فحسب؛ بل في شرق آسيا كذلك، وكانت قد اختفت تقريبًا في هوليوود، ثم عادت بناءً على رواجها في ألعاب الفيديو؛ في شرق آسيا، وخصوصًا في الصين واليابان وكوريا الجنوبية. وهذا ما أعادها من جديد إلى الأفلام الأميركية. وإن كان الفضل في كل أفلام الرعب يعود إلى السينما التعبيرية الألمانية التي ظهرت في أوائل القرن العشرين، فقد كانت الملهم الأول في أفلام الرعب التي في ضوئها ظهرت أفلام رعب عديدة في هوليوود في الثلاثينيات ثم الأربعينيات من القرن العشرين ومنها أفلام الزومبي.

مخرجة سعودية

طارق الخواجي: الأخروية نزعة أميركية أصيلة كما النقانق

هناك أسباب عدة تحول دون انتشار هذا النوع من الأفلام في المنطقة العربية؛ أولها أن هذه الفكرة نشأت وترعرعت في بيئات مختلفة وبطابع ذهني مغاير عن الثقافة العربية، مثلها مثل فكرة مصاصي الدماء والمستذئبين والسيرينات. حتى الأشباح الأكثر قربًا لعالم الجن تبدو معالجاتها بعيدة من الذهنية العربية. أما السبب الثاني فيعزى لمناقضة هذه الفكرة في أصلها للمفهوم الإسلامي الذي يرى في الموت انتقالًا للعالم الآخر ولا يمتّ لعالم الأحياء بِصِلة سوى في ارتباطات خاصة بالعمل الصالح والدعاء الذي يبلغهم حتى عالم البرزخ.

الفضل في أفلام الرعب يعود إلى السينما التعبيرية الألمانية، وشهرة أفلام الزومبي في شرق آسيا أعادها إلى الواجهة في هوليوود

سأضرب مثالًا آخر في ندرة الزومبي في الثقافة الغربية. تنشط ثيمات الموتى الأحياء في أميركا تحديدًا، وبالذات في سينما هوليوود، لكن السينما الأكثر تفعيلًا لهذه الثيمة توجد في بريطانيا، صاحبة اللغة المشتركة، والنموذج الأساسي هو فِلم «بعد ٢٨ يومًا»، والفِلم الكوميدي «شون أو ذا ديد»، في حين تظل مجمل الأعمال البريطانية بعيدة من هذا النوع من الأفلام. وتقترح فكرة طوفان لندن نموذجًا للأخروية. في فرنسا نسجل فِلمًا وحيدًا بارزًا يحمل ثيمة الزومبي، وهو فِلم «الليلة التي تلتهم العالم»، وليس هناك حاجة للقول: إنه فِلم يتيم في السينما الفرنسية المعاصرة، حتى مع ظهور أفلام هنا وهناك آخرها «القطع الأخير» الذي أطلق قبل أيام عديدة وعانى كثيرًا في عرضه لظروف متعددة.

في اليابان مثلًا، وحاليًّا كوريا الجنوبية، تبرز هذه الأفلام كنوع من التبعية لسينما هوليوود والاتكاء على شعبية هذا النموذج عند المراهقين وعشاق ألعاب الفيديو تحديدًا.

هناك نزعة أميركية أصيلة فيما يتعلق بالأخروية ونهاية العالم، وكما يقول جوناثان كيرتش صاحب كتاب «حكايات محرمة في التوراة»: إن الأخروية أميركية كما النقانق؛ لذا فإن ثيمة الموتى الأحياء هي مجرد تنويع مقترح لشكل النهاية التي تأتي في السينما الأميركية في صور وأشكال متعددة مثل الطوفان والانفجار الحراري والأوبئة المختلفة وهجوم الكائنات الفضائية والقنبلة النووية، أو في اقتراح نوعي مثلما يطرحه الياباني هيديو كوجيما في لعبته الشهيرة «جنوح الموت» من خلال اضطراب بيولوجي هائل يتشكل من خلال نزعة انتحار جماعية مدمرة في الولايات المتحدة بالتحديد.

وهذه النزعة لا تتوقف عند السينما بل سبقت إلى الأدب والروايات المصورة الكوميكس حتى ألعاب الفيديو

منذ بواكيرها، مثل هجوم الشياطين على الأرض في لعبة «دووم» الشهيرة. أحد النصوص الملهمة في موضوع الموتى الأحياء يجد طريقه بعمق في الثقافة الأميركية الشعبية هو نص ماري شيللي «فرانكشتاين» الذي يقترح فكرة أن البشر هم من يخلقون أسباب دمارهم من خلال ارتباك مصمم يخلّ بانتظام العالم أو الحياة كما نعرفها.

ناقد سعودي

أنور القوادري: لن تنجو السينما العربية من الزومبي

احتفاء هوليوود بأفلام الرعب يعود إلى زمن بعيد، زمن الأفلام الصامتة، ثم تطورت في سبعينيات القرن الماضي، وسارت في خطين متوازيين: الخط الفني الأول كان ملعب ألفريد هيتشكوك الذي مزج بين التشويق والعنف غير المباشر النابع من سيكولوجية شخصياته، وهو

نزعة الأخروية أميركية كما النقانق، وثيمة الموتى الأحياء هي مجرد تنويع لشكل النهاية التي تأتي في السينما الأميركية في صور متعددة

الخط الذي طورته هوليوود لاحقًا لتصل به إلى الذروة في فِلم «صمت الحملان». أما الخط الثاني فهو التجاري، السائد حاليًّا، الذي يلعب عليه المخرج الأميركي «روميرو» الذي ابتدع وطور شخصيات الزومبي المباشرة، التي تداعب غرائز المشاهد، وتحقق إيرادات مهولة في شباك التذاكر، وأصبحت ضمن قوائم إنتاج شركات الإنتاج الهوليوودية العملاقة. هذه النوعية من الأفلام لها جمهور عريض من الشباب، وللأسف بدأت تتسلل إلى السينما العربية، بطريقة النسخ والتقليد. إنها ليست ظاهرة مؤقتة، وربما ستبقى وستنتشر بكثافة طالما يوجد من هو مستعد لأن يدفع تذكرة دخول السينما لمشاهدتها، وطالما تهافتت عليها منصات البث



«Train to Busan»، ٢٠١٦م

الإلكتروني. هناك أفلام رعب مهمة سواء لهيتشكوك وغيره، لكنها لا تستهويني. ولو عُرض عليَّ إخراج فِلم عن الزومبي لن أقبل، ليس لأن هذا النوع سيئ، ولكن لأنه ليس نوعي المفضل.

تعمل أفلام الزومبي على إثارة الغرائز، وهي بلا قيمة فنية، ومقياسها الوحيد هو شباك التذاكر. وبالتأكيد لن تنجو السينما العربية منها؛ لأنها ستتسلل إليها من طريق المنتجين الذين يلهثون نحو الربح السهل والسريع، وذلك باستنساخها مثلما يفعلون مع أفلام الأكشن والإثارة الأميركية. أصبح النسخ أسهل، نظرًا لوجود التقنية الحديثة، والتصوير الديجيتال، والخدع البصرية (سي جي آي)، والخلفية الخضراء. هذا الأمر سيصنع كارثة في السينما العربية، ونحن نعيشها الآن، مقارنة بالزمن الماضي، حيث كانت السينما قوية بوجود مديري تصوير ومخرجين كبار لديهم رؤى ملهمة ورغبة في صناعة حقيقية خاصة بهم، وهذا ما صنع مجد السينما العربية.

مخرج سينمائي سوري مقيم في لندن



أفلام الزومبي ليست ظاهرة مؤقتة، وربما ستبقى وستنتشر طالما يوجد من هو مستعد لأن يدفع تذكرة دخول السينما لمشاهدتها

حسين طه محادين: «الزومبي» تسعى لضرب ثوابت العقيدة

لا شك أن وسائل التواصل البصري المحمولة عبر التقنية، وتحديدًا ما أسميه بثقافة الصورة، تُعد دكتاتورية استثمرها صُناعُ السينما في الغرب، استنادًا إلى معطى علمي مفاده أن ما يقارب ٨٠٪ من معارفنا نتشربها عبر حاسة البصر، وذلك بغرس الصورة أو المَشاهد المتقنة بألوانها وأصوات شخوصها سواء أكانوا بشرًا أم كائنات حية أخرى. هذه العملية تشكل دعوة إلى تقليد ومحاكاة ما شاهدناه من قبل. وبالتالي فإن أفلام الزومبي ذات المحتويات المدهشة وغرابة شخوصها وارتفاع منسوب العنف في رسالتها البصرية إنما تمثل حالة من الاختراق المتدرج الهادف إلى خلخلة التوازن النفس أدائي النسبي للمشاهد، وكثيرًا ما تتناقض مع الجذر العقائدي عند المسلمين، وبخاصة أن المجتمع العربي يوسم بأنه مجتمع شباب لهم ثقافتهم الفرعية الخاصة بهم كمتابعين، وأحيانًا كمدمنين لتقنية متطورة بوسعها احتلال حواسهم الشغوفة بالاكتشاف والتجريب.

إعادة ضبط

ويمكن القول: إن العالم العربي لم ينجح بعد في استثمار وسائل الثقافة البصرية، وبالتالي فنحن في وضع المتلقي. ولا ننسى أن سرعة الترجمة جعلت العديد من البلدان النامية غير الناطقة باللغات الأوربية تنقل السينما الغربية إلى مجتمعاتها بسهولة ويسر، فضلًا عن وجود العديد من الضغوطات الاجتماعية في الثقافة العربية والإسلامية التي كانت موجودة قبل هذا الانتشار الهائل للتقنية البصرية. هذه الضغوطات ساعدت على تعميق القيم الفردية، أي حرية اختيار المشاهدة، كما ساهمت في رفع كلفة الإنتاج السينمائي في ظل المنافسة التي يشهدها هذا الفضاء الرحب. وقد قال

ابن خلدون: إن المغلوب يميل إلى تقليد الغالب، الذي يوظف هنا وسائل التقنية كأيديولوجيا لبث فكره وسعيه لإعادة ضبط المزاج والسلوك العام في البلدان الأخرى وفقًا لمقاسات ومرامي الثقافة الغربية المعولمة. لذا نتذكر أن هناك تراجعًا للقطاع العام الذي كان مشرفًا على الدراما وتمويلها، في مواجهة الخصخصة وحرية السوق وسيادة الغرائز، أكثر من سيادة الرؤى الفلسفية في مضامين هذه الأفلام الأكثر شعبوية والأسرع استهلاكًا.

عولمة الكون والجسد

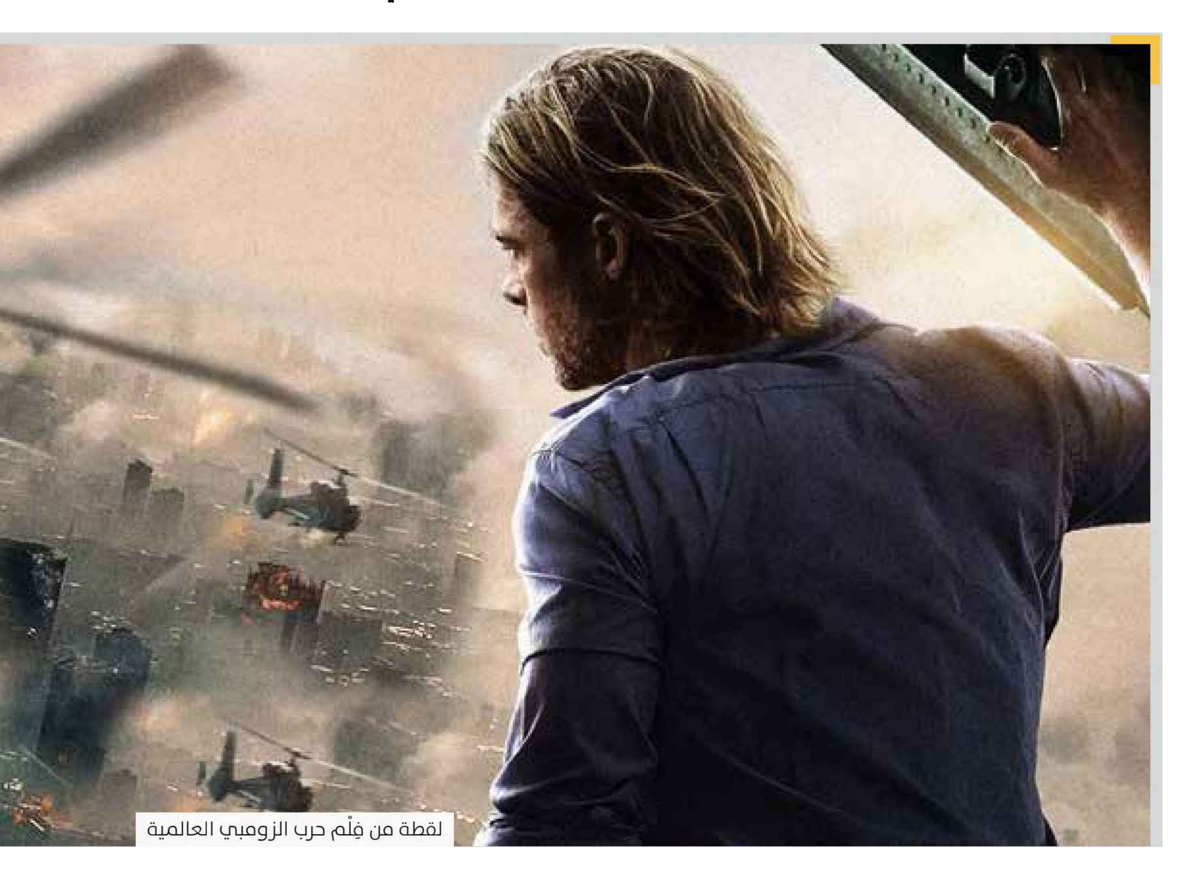
اللغة البصرية، المتطرفة، المحمولة للعالم عبر أدوات التواصل التقني تمثل أرضية خصبة لارتفاع نسب الإدمان عليها، ثم محاكاة مضامينها وسعْي كثير من شبابنا لتطبيقها. وأنا مؤمن بأن أفلام الزومبي، وما على شاكلتها، تضرب الثوابت الدينية من خلال فكرتي الحياة والموت، بجعل عملية الخلق مقبولة لدى المشاهد، وبخاصة أن هذه السلسلة من الأفلام ظهرت بعد استنساخ النعجة دولي. وبالتالي فأفلام الخيال العلمي ككل تهيئ شباب مجتمعاتنا لتقبل ومحاكاة ما يضخ عليهم من معارف من خلالها، وما تحمله من رسائل وما ترفده من أفكار حول عولمة الجسد والكون.

> **الضغوطات الاجتماعية في الثقافة العربية والإسلامية ساعدت على تعميق القيم الفردية وحرية اختيار المشاهدة**

أستاذ علم الاجتماع والجريمة،
جامعة مؤتة، الأردن

عبدالله علي الزلب: أفلام الرعب تطرد الطاقة السلبية

ظاهرة أفلام الرعب ليست جديدة في السينما، ولكن الجديد فيها هو انتشارها الكبير في العقدين الماضيين، وبخصوصًا في السينما الأميركية؛ لأنها



لقطة من فِلْم حرب الزومبي العالمية

في رأيي سينما تجارية تهتم بالربح أكثر من أي شيء آخر، بخلاف السينما الفرنسية وغيرها، التي تحكمها بعض القيم الأخلاقية التي يلتزم بها المنتجون سواء لأسباب اجتماعية- ثقافية أو لعوامل ذاتية. ولا شك أن هناك توظيفًا سياسيًّا وتجاريًّا غير أخلاقي للسينما، وبخاصة في هوليوود، فتكريس مشاهد العنف في كثير من الأحيان يتم بناءً على دراسات مسبقة للجمهور المتلقي، وبناءً عليها يكون التعامل مع نفسية الجمهور لإيصال رسائل محددة، تُحقّق أهدافًا سياسية وأغراضًا تجارية متعددة ومختلفة. ومن المؤكد أن التكرار وكثافة الإنتاج لأفلام الرعب في أفلام هوليوود خاصة ليست اعتباطية، وإنما تسير وفقًا لرؤية وخطة مرسومتيْنِ لتشكيل وعي الجمهور والسيطرة عليه عبر مشاهد الرعب، ومحاولة خلق إنسان مرتبك وقلق لا يثق في قدرات نفسه، وهو ما يدفعه إلى الاعتماد على قوة السلطة لتحقيق الأمان والسكينة المنشودة.

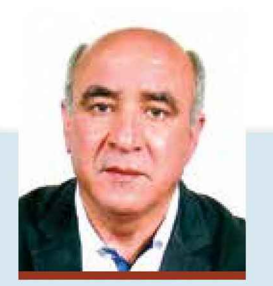


أثبتت أفلام الرعب فاعليتها في تحسين النفسية وطرد الطاقة السلبية، فمن خلالها يستطيع الشخص المكبوت التنفيس عن طاقته العدوانية ومشاعره السلبية المدفونة

مصادقة الواقع

ومن ناحية أخرى، أرى أن الحياة اليوم صعبة ومتشعبة، وتأخذ في أحيان كثيرة منحنى فِلْم رعب، والأمثلة من حولنا كثيرة، فالعالم دائم الحروب، ومسرح لتصفيات عرقية وعقائدية، وكثير من الناس يرون في السينما أحلامهم ومخاوفهم وهمومهم وأفكارهم. وأفلام الرعب، من هذا المنظور، تكشف حقيقة الإنسان المرعبة والأليمة، وتجعله يواجه حقيقته؛ فالرعب في قاعة سينما ليس هو الرعب واقعًا. هو تمثيل، لكنه مصادقة على الواقع، وفتح لشهية الأسئلة: لِمَ حدث هذا؟ وما الذي يحدث في العالم الذي نعيش فيه؟ وهل نحن في مأمن من التغيرات في المستقبل؟ هو بكل بساطة استحضار الضمير الغائب في أغلب الحالات. ولذلك يرى بعض علماء النفس أن أفلام الرعب أثبتت فاعليتها في تحسين النفسية وطرد الطاقة السلبية؛ إذ يستطيع من خلالها الشخص المكبوت التنفيس عن طاقته العدوانية ومشاعره السلبية المدفونة وإشباع العنف المكبوت داخله. لا شك أن هناك علاقة وثيقة بين ارتفاع معدلات الجريمة وانتشار مشاهد الرعب في السينما والتلفزيون عامةً، وخصوصًا في أوساط الشباب العربي. وهناك العديد من الدراسات العلمية السوسيولوجية والإعلامية التي أثبتت هذا الارتباط. وفي تصوري أن العالم العربي لم يقدم على إنتاج أفلام من نوعية الزومبي يعود إلى منظومة القيم التي تتضمنها الثقافة العربية، إضافة إلى القوانين وقواعد العمل السائدة في البلاد العربية، تلك التي تحكم وتتحكم في الإنتاج السينمائي العربي. وهناك أسباب أخرى كان لها تأثير كبير في عدم انتشار هذا النوع من السينما؛ من بينها محدودية السوق العربية الاستهلاكية، ومن ثم ضعف الأرباح، إضافة إلى التخلف التقني؛ لأن هذا النوع من السينما يعتمد أساسًا على التقنية الحديثة والمتطورة أكثر من اعتماده على العنصر البشري.

أستاذ علم الاجتماع بجامعة صنعاء



نور الدين ثنيو
كاتب وأكاديمي جزائري

إعادة التفكير في المجال المتوسطي

عنوان هذا الكتاب، «إعادة التفكير في المجال المتوسطي» يحيل إلى الموضوع المشترك في آخر ما صدر للمفكر الراحل محمد أركون. حوض البحر المتوسط، منطقة لمجال تاريخي وحضاري يختلف عمّا آلت إليه الأحوال الطبيعية والبشرية بداية من عصر ما عرف بالنهضة العربية الحديثة والمعاصرة، حيث يجري التفكير بصيغة الصراع والضدية والندية بين الضفتين؛ ليس بسبب الاستعمار فحسب، بل أيضًا بسبب الرؤية والفكرة والأيديولوجيا. ولا يفوت محمد أركون أن ينوه في العديد من المناسبات والفرص بقيمة وأهمية كتاب فارنان بروديل: «المتوسط وعالم المتوسط في عصر فيليب الثاني»، الذي صدر عام ١٩٤٩م.

كما هو معروف، يعد صاحب الكتاب أحد أبرز ممثلي مدرسة الحوليات الفرنسية التي تأثر بها أركون في بحث قضايا التاريخ الإسلامي وعلومه إلى حد اعتبار حوض المتوسط شخصية حضارية وتاريخية لها من الحيوية أنها



تعيد إحياء كل الرُّكام الضائع والمهمل وتصحيح الأخطاء والمزالق كافة التي علقت بتاريخ المتوسط، الذي لم يعبِّر عن جغرافية بحر المتوسط فحسب بل أيضًا عن الوَسَطية في الفكر والعيش.

أول مباحث هذا الكتاب حول الإسلاميات التطبيقية؛ المفهوم والموضوع الذي دخل به أركون النقاش الفكري المعاصر من الضفة الشمالية للمتوسط. فقد خاض تجربة فكرية تمت على مستوى المناهج والمقاربات العلمية وفي المجال العمومي الذي يسع كل المواطنين على اختلاف أصولهم اللغوية والدينية والإثنية ويثبت وجود المواطنة.

فَرادة فكر أركون مع مفهوم وموضوع «الإسلاميات التطبيقية» في أنه دشن مجالًا آخر من الجدل والمناظرة والنقاش مع مفكري الغرب وبما وَسِع اللغة الفرنسية وما توفره لفهم الإسلام في حياتنا المعاصرة. اجترح أركون مجالًا رحبًا مشرعًا على الإسلام كله: التاريخ، الحضارة، الفلسفة، الدين، العلم، النزعة الإنسانية والبشرية في أرجاء العالم كافة، بالقدر الذي يظهر فيه العرب مجرد أقلية من مسلمي العالم. تلك هي الحقيقة التي وضعها أركون على بساط البحث العلمي عندما أراد أن يفتح مجالًا بكرًا جديدًا لم يجترحه أحدٌ من قبله... وكم كانت واسعة الحقول والميادين والمضامير التي حاولت أن تستقطب الإسلام المعاصر بالبحث والتنقيب والدراسة والمعالجة عبر مقاربات التفكير والتحليل وإعادة التركيب وصوغ المعنى والحقيقة، وبناء السلطة.

«الإسلاميات التطبيقية»، كما حاولها أركون استدعت الفكر الاستشراقي كما الفكر العربي والإسلامي المعاصر والفكر الشرقي غير العربي الواسع الأرجاء الذي لم يُستَبطن بعد، كما ينبغي في حياتنا الفكرية المعاصرة، وتبيّنا بعض ملامحه في لحظة النقاش الكبير الذي حظي به كتاب «الاستشراق» لإدوارد سعيد نهاية سبعينيات القرن الماضي. ولعل الفضل في جزء كبير منه، يعود إلى المجال الجديد الذي صار يعرف بـ«الإسلاميات التطبيقية» التي تحث الجميع على التفكير في الموضوع، على تباين الفكر والثقافة والتاريخ ومجموعات الانتماء وفروع الانتساب.

كانت «الإسلاميات التطبيقية» مجالًا معرفيًّا جديدًا ليس بمعنى ما، ولكن بكل معاني منهج البحث الأكاديمي، الذي يدرج كل علماء الإسلام من فقهاء ومتكلمين

يدعو أركون إلى تصفية الخطاب الأيديولوجي من وطنياته الزائدة ومن غلو النزعة الدينية المنافية لروح المدنِيَّة الحديثة والاستناد إلى حداثة العصر الكلاسيكي، كأفضل مثال لإمكانية تعايش البلدان العربية ومنطقة الحوض المتوسط برمتها



ومفسرين ومحدثين وأئمة وشيوخ طرق ومؤسسات دينية وسبل خيرات وأوقاف ونظم مرابطِية وتصوُّف، حتى الحياة الدينية في حياة الناس العادية، في إطار ما يعرف بعلوم الإنسان والمجتمع. يؤكد محمد أركون على «الباحث-المفكر» الذي يتفاعل مع موضوعه وينخرط في قضيته، ويميزه من «العالم أو الجهبذ البارد» الذي يقف موقف المتفرج على ما يبحث في حياته وحياة مجتمعه وما يجري في العالم، اعتقادًا منه أن المادة التي يشتغل عليها وهي العرب والإسلام لا تعنيه كمواطن غربي. فهو ينظر، كما يفعل «الاستشراق الكلاسيكي» إلى الموضوع على أنه حطام وأنقاض لمخلفات تراث وآثار وعادات وتقاليد لا يزال يَرسُف فيها الفكرُ العربي أو الإسلامي المعاصر.

وعليه، فإعادة التفكير في قضايا الإسلام المعاصر في مجال المتوسط يعيد النظر ليس فقط فيما استقر عليه الوعي إلى حد الآن، وبخاصة في منطقة المغرب العربي أو شمال إفريقيا كما كان يطلق عليها زمن الاستعمار، بل يعيد الإطار السليم والصحيح الذي كان يجب أن تأخذه وجهة التنمية وفكر السلطة في بلدان المغرب العربي التي أفصحت عن نفسها على المستويين الحضاري والتعدد الجغرافي؛ أي مغرب أقصى ومغرب أوسط ومغرب أدنى، ناهيك عن إمكانية الاتساع لتشمل بلدان المتوسط إلى تركيا وأجزاء كبيرة من أوربا، هذا إذا راعينا فقط عامل الدين الإسلامي.

واليوم صرنا جازمين أن أكبر فرصة ضاعت على المغاربة هي انفلات حبل الوحدة البشرية والثقافية والاجتماعية التي سادت بدايات الوعي السياسي لدى الحركات الاستقلالية: نجم شمال إفريقيا في الجزائر، حزب الاستقلال في المغرب،

الحزب الدستوري في تونس. وقد تَرَبّى محمد أركون وامتلك وعيه السياسي، خمسينيات القرن الماضي، في إطار التنظيم الطلابي: جمعية الطلبة المسلمين لشمال إفريقيا، الكائن مقره في ١١٥ شارع سانت ميشال، باريس. وما نحتاجه اليوم، هو فقط، على ما يرى أركون، تحرير السلطات التقليدية للدولة، أي السلطات التنفيذية والتشريعية والقضائية، على نحو ما حدث في الولايات المتحدة الأميركية التي تُعرف أيضًا بأميركا الشمالية، وإرفاق ذلك بضرورة فصل السياسي عما هو ديني، أي السلطة السياسية عن السلطة الروحية.

عندما يكون حوض البحر المتوسط هو الاعتبار الأسمى في بناء الدول، كل شيء يهون بما في ذلك تأسيس الديمقراطية في مدلولها الذي يعني دائمية الدولة والمواطن ليس كشعارات وأوهام بل كحقائق تاريخية تكشفها فعلًا «الإسلاميات التطبيقية»، التي تراعي التنقيب وفحص كل جوانب الظواهر والمظاهر، بما في ذلك الوحدات المحلية والعناصر الهامشية. والمعروف أن المقاربة التي يعتمدها أركون في حقل الإسلاميات التطبيقية هي الأدوات المفاهيمية التالية: الخرق والزحزحة والتجاوز. وما يربط هذه المفاهيم/ الأدوات هو اعتمادها المسبق على تصور معرفي يخترق الموضوع الماثل أمامه، ليس بقصد الوقوف عنده كما فعل كلود كاهين، مثال الاستشراق الكلاسيكي عند أركون، بل تحريكه وزحزحته عن مكانه لعلّ فيه إمكانية لتخطيه وتجاوزه.. فما من غلق وختم للدراسة إلا ويتبعها طرح سؤال آخر، يحتاج إلى اختراق جديد وزحزحة وتجاوز.

الواقع، أن ما دفع أركون إلى التفكير وإعادة التفكير في المتوسط كإطار حديث وجديد لإمكانية النهضة والتنمية في عصر التقنيات والعلوم هو وجود الخلفية الحضارية الكبرى التي تمثلت في عصر التنوير العربي من القرن الثامن إلى القرن الثاني عشر، حيث سادت الفلسفة والشريعة وعلم الكلام والتفسير ومصطلح الحديث والفقه وأصوله، فضلًا عن الآداب والأخلاق كل ذلك في مستوى إنساني وعالمي، أي مفتوح، آفاقه مشرعة على العالم أجمع، كما حدث في التجربة الأندلسية، التي صارت تلحّ على ضرورة النظر من جديد في تاريخها من أجل ترتيب القواعد المعرفية وصياغة إشكالية تأخذ بكل معطيات حوض المتوسط كبؤرة مركزية لحضارة إسلامية تأتي لاحقًا، على ما جاء في كتاب أركون ما قبل الأخير: «عندما يستيقظ الإسلام»، وهو الاحتمال الإستراتيجي الذي يمكن الوقوف على كل معطيات إنجازه، ضمن إشكالية تتحدد بتكوين دولة ولغة مكتوبة وثقافة عالمة تستند إليها.

المغرب في التاريخ الحديث والمعاصر

يدعو أركون إلى تفكير متجدد في منطقة المغرب العربي القائمة في الوقت الحالي على وحدات وطنية غير معهودة في التاريخي التقليدي لبلدان المغرب. فما نحتاج إليه، على ما يرى أركون هو التفكير في مصير المنطقة في ضوء وَحْدَتها؛ لأن مفهوم المغرب يلبي أفضل حقائق التاريخ والجغرافيا، ويضعها على سكة مصير أفضل. فقد استُنفد مصطلح «شمال إفريقيا» الذي سكته الإدارة الفرنسية زمن الاحتلال، ولم يعد إجرائيًّا، كما أن مصطلح « المغارب» القريب العهد بنا، الذي يشير إلى مجموعة بلدان المغرب لم يصمد كثيرًا، ولا يبدو أنه سيثبت لا في التداول العلمي ولا المجال السياسي العام.

وَحْدَة المغرب هي التي تعيد للمنطقة مجالها الحيوي، يُرشحها دائمًا إلى التعاون مع ما هو قريب منها ثم إلى ما هو أقرب من القريب، كأفضل صيغة وإطار للتنمية العامة لكل البلدان والوحدات القائمة في المجال الجيو-إستراتيجي الرائع والمصيري للعالم كله. إن وحدة المغرب، على ما يتصور ويدعو إليه أركون هي الكفيلة بإعادة طرح القضايا والمسائل كافة التي كانت مُدْغَمة في اللامفكر فيه بتصفية الخطاب الأيديولوجي من وطنياته الزائدة ومن غلو النزعة الدينية، وتجاوز حالة التدين المنافية لروح المدنِيَّة الحديثة، والاستناد إلى حداثة العصر الكلاسيكي مثل عصر الأندلس كأفضل مثال لإمكانية التعايش والحياة معًا ليس للبلدان العربية فحسب، بل لمنطقة الحوض المتوسط برمتها.

إجالة النظر في كافة ما كان ثاويًا في اللامفكر فيه، يتطلب حسب أركون توسيع ورشات العمل على المحاور التالية: تخطي الوحدات الوطنية إلى الوحدة المغربية، كما جرى شرحها في الفقرة المتقدمة. والمسألة اللغوية التي تتطلب مقاربة استيعاب التعبيرات واللهجات كافة وترقية

اللغات المكتوبة والعَالِمة على ما هو شأن اللغة العربية واللغة الفرنسية ثم اللغة الإنجليزية. ثالث الورشات التي يجب أن تنظر في موضوع وحدة المغرب هو التفاعل الثقافي والاعتماد المتبادل لمقومات التراث الذي تزخر به المنطقة من تاريخ محلي وتعاقب لمدنيات وأنظمة حكم أجنبية ومحلية، تركت آثارها بالقدر الذي يجب ألّا يُمحى ولا يزول، بل يبقى شاهدًا على تنوع تراثي وفني وتاريخي. رابع هذه الورشات هي مستقبل الجيو-سياسي للمغرب، الذي يمكن تصوره في اللحظة المنظورة، على أنه مستقبل ممكن وقابل للتحقق بإبعاد الوطنيات الضارة المغالية التي وصلت إلى منتهاها ولم تعد نافعة، وبالتواصل والتعاون مع العالم في إطار من السياسة الدولية التي تقيم الاعتبار للسِّلم والأمن في حوض المتوسط والدين الوَسَطي وحداثة العصر الكلاسيكي.

العالم العربي وأوربا

يؤكد أركون على المؤسسة التي قد تأخذ تعاريف ومفاهيم مختلفة لكنها تبقى تعبِّر عن الأصل والمشترك والمجال التشاركي القريب إلى الاقتصاد والسياسة. لم يعد الحديث يجري عن أسباب وشروط النهضة، كما ساد نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، بل التفكير لا بد أن ينصب اليوم على الطرق والشروط النفسية والسياسية التي تساعد العرب وأوربا على التعاون العملي والتفكير العقلاني الحديث في ما يعود على المنطقتين المختلفتين بالفائدة المشتركة، وعلى المجال الواحد هو المجال المتوسطي، الذي يقتضي من جملة ما يقتضي ليس التفكير في المجال فحسب، بل فرصة رائعة لإجراء نقد ذاتي أيضًا؛ لأن المناسبة الزمنية والمكانية من أجل البحث عن المجال المشترك، جديدة على الطرفين العربي والأوربي معًا.

فالشراكة التي يجب أن يَرْنو إليها الجانبان الأوربي والعربي هي تلك التي تفرض عليهما إجراء مراجعة شاملة وفق المنطق السياسي الحديث والمعاصر، كأن يبدأ العرب في إعادة النظر في منظومة السيادة التي طالت أكثر من اللزوم ودخلت في لحظات غير لحظاتها التاريخية، كما أن اللقاء المشترك في المجال المتوسطي يوحي أكثر إلى ضرورة إجراء مراجعة نقدية للإسلام كمنظومة دينية وحضارية وتاريخية وفرصة للعالم أجمع أيضًا. في مقابل ذلك، فإن النزوع إلى البحث عن المجال المشترك بين العرب وأوربا

> **اللقاء المشترك في المجال المتوسطي يوحي إلى ضرورة إجراء مراجعة نقدية للإسلام كما يجب إعادة فحص العقل الأوربي وتصفيته من نزعته الفاشية والمادية**

قصد الاستثمار فيه بالقدر الذي يعود على الطرفين بالمنفعة والإيجاب، يجب إعادة فحص العقل الأوربي وتصفيته من عصره الظلامي ونزعته الاستعمارية والفاشية والمادية.

يجب العمل على فتح ورشات بحث ودراسة تَكُون مفتوحة باستمرار للمراجعة وإعادة التنقيح الدائم، وليس على ما هو سائد بين الأطراف السياسية والدبلوماسية التي ينتهي أثر عملها فور انتهاء أشغال الجلسة، على ما رأينا في مؤتمر برشلونة المعروف بخمسة زائد خمسة (١٩٩٥م). وهذا ما كان ينشده محمد أركون لمّا دخل في إنجاز مشروع عُمْرِه: «نقد العقل الإسلامي»، وفضّل أن يختار له المجال المناسب: باريس.

وأركون، هو المفكر القادم من الجزائر التي تحررت من نير الاستعمار بفضل القدرة على الثبات على المقوِّمات التاريخية والاجتهاد من أجل التعبير عنها. فقد كان أركون نفسه مِثال التفكير من وحي المتوسط حيث يجمع في ذاته الانتماء إلى بلد متخلف خارج لتوه من مرحلة استعمارية، وإلى بلد تَبَنَّاه ينتمي إلى العالم الغربي والأوربي، يفسح المجال للحرية والديمقراطية من أجل نقده.

يطرح أركون برنامجًا ومشروعًا وخطة لإمكانية استعادة المجال المتوسطي، بعيدًا مما يسميه بالوعي الساذج؛ لأن الأطر السوسيولوجية للمعرفة قد تغيرت بشكل عميق بعد أن طرأت ثلاثة عوامل: الزيادة الديموغرافية الرهيبة والمفزعة وما تبعها من توسع عظيم للتعليم في المدارس، ومن ثم انتشار أيديولوجيات سياسية ودينية. انحسار الثقافة المَدِينية التقليدية التي حلّت محلها البداوة وهجرات بشرية موسمية مستأصلة عن أي مرجعية ثقافية. ضعف الذاكرة وانقطاعها عن رموز ثقافتها الشعبية، التي تدحرجت وتفككت بدورها وتحوّلت إلى ثقافة وديانة شعبوية بأيديولوجية طاغية.

مفهوم «السلم» في المذاهب اليهودية وتأثيره في مواقفها من القضايا السياسية المعاصرة

أحمد البهنسي باحث مصري متخصص في الدراسات اليهودية

تُوصف الديانة اليهودية بـ«التطور»؛ نظرًا لخضوعها للتاريخ بشكل يمكن القول معه: إنها «ديانة تاريخية» تتحكم فيها مسيرة تاريخ الجماعات اليهودية قديمًا وحديثًا؛ وهو ما أدى لتعرضها للتغيير المستمر؛ إذ ظهرت بها كثير من الشرائع والعقائد المتأثرة والمُقتبسة من ديانات وثقافات أخرى اختلطت بها اليهودية على مر تاريخها؛ نظرًا لسيطرة ما تُعرف بظاهرة «الدياسبورا» أو «الشتات» على تاريخ الجماعات اليهودية؛ إذ تشتت اليهود إلى جماعات تعيش في بلدان متفرقة تحت ظروف سياسية وثقافية واجتماعية متباينة.



كما أدى «الشتات» لظهور العديد من الفرق والحركات الدينية اليهودية، التي اختلفت فيما بينها من حيث المفاهيم والرؤى، وتمايزت فيما بينها من حيث موقفها من التشدّد أو المرونة ومن الإصلاح أو الإبقاء على الطابع النمطي والتقليدي داخل اليهودية، بل اختلفت فيما بينها حول المصادر الأساسية للديانة اليهودية (العهد القديم «المقرا»، والتلمود).

ويمكن تقسيم هذه الفرق والحركات اليهودية إلى مذهبين كبيرين، الأول: المذهب التقليدي/ الحاخامي- التلمودي (الأرثوذكسي). والثاني: المذهب الإصلاحي، ويمكن عرض مفهوم «السلم» ومبادئه في فرق وتيارات وحركات هذين المذهبين، على النحو الآتي:

أولًا- «السلم» لدى فرق وحركات المذهب التقليدي/ الحاخامي (الأرثوذكسي) باليهودية:

لما كان التلمود هو المرجعية لكل فرق وحركات هذا المذهب، والتمسك به هو محل الخلاف مع بقية المذاهب والفرق والحركات اليهودية الأخرى؛ فإن معظم المفاهيم والنصوص المتعلقة بمفهوم «السلم» ومبادئه جاءت منه وكانت متعلقة به أو مبنية على بعض المفاهيم والمصطلحات الواردة فيه أو الواردة حتى في العهد القديم (المِقرا) بوصفه النص الأساس الذي انبنت عليه المرويات الدينية اليهودية (التلمود).

ويمكن تناول مفهوم السلم ومبادئه عند أصحاب هذا المذهب من جانبين، هما:

١- **النصوص التلمودية المُفسِّرة للنصوص المِقرائية المتعلقة بـ«السلم»**

وردت في التلمود نصوص مُفسِّرة لفقرات مِقرائية حول السلم ومبادئه، من أبرزها «لم تُوجب التوراة تعقب الأوامر الشرعية، فما أمكنك القيام به افعله وغير ذلك لا تفعل، لكن حول السلام فقد طُلب منك أن تطلبه وأنت في مكانك وأن تتعقبه في أي مكان آخر» (شموت ربًا).

وفقًا لهذا النص فالتلمود وسّع مفهوم السلم في اليهودية الوارد في المِقرا، ورأى فيه قيمة عالية جاءت بها النبوة الإسرائيلية. كما رأى الفكر الحاخامي/ التلمودي أن السلام هو جزء من ثالوث تمازجي يكمل كل منه الآخر ويتكون من (السلام والعدل والحق).

أدى «الشتات» لظهور العديد من الفرق والحركات الدينية اليهودية التي اختلفت فيما بينها من حيث موقفها من التشدّد أو المرونة

٢- المصطلحات والنصوص التلمودية حول «السلم» ومبادئه

يعد مصطلح «سُبل السلام» من أبرز المصطلحات التي وردت في نصوص تلمودية تتحدث عن السلم، ومنها: «يدعون دائمًا بالسلامة والهداية لطرق السلام» (التلمود الأورشليمي، مسيخت جيطين، فصل ٥). وهو مصطلح «تشريعي» وليس مصطلحًا عقائديًا أو أخلاقيًا، ويهدف إلى شرح علاقة اليهودي بالسلم ومبادئه، ويُستخدم لسنّ تشريعات سلوكية هدفها منع أية سلوكيات عدائية بين اليهودي وغير اليهود.

ثانيًا- «السلم» في فرق وحركات المذهب الإصلاحي باليهودية:

لما كان منبع خلاف فرق وحركات هذا المذهب في اليهودية، مع فرق وتيارات المذهب التقليدي الحاخامي/ الأرثوذكسي، هو حول التلمود؛ فإن معظم ما جاء عن السلم ومبادئه عند فرق وحركات هذا المذهب، إما أنها كانت ترتكز على نصوص مِقرائية فقط أو تعود لأفكار ورؤى لقادة هذه الفرق والحركات.

وتتصدر حركة اليهودية الإصلاحية فرق وحركات هذا المذهب، ولا سيما في العصر الحديث، التي أحدثت في اليهودية ما يمكن تسميته بـ(ثورة دينية حقيقية)، لدرجة أن بعض الكتابات العلمية المعاصرة عدّتها أكبر تهديد واجه عرش اليهودية التقليدية في العصر الحديث.

كانت من أبرز الأفكار والمفاهيم الدينية المهمة التي عدّلتها اليهودية الإصلاحية، وأدخلت عليها مفاهيم يمكن وصفها بـ(السلامية)، هما مفهوما «الخلاص» و«الاختيار» في اليهودية؛ فقد رأت أن فكرة «الخلاص» هي إلقاء للمسؤولية الإلهية على كاهل البشر أجمعين، ولم تكن حكرًا على اليهود فقط وبشكل عنصري مثلما فسرتها اليهودية التقليدية/ الحاخامية.

أما فكرة «الاختيار»؛ فقد أعادت اليهودية الإصلاحية تفسيرها وقامت بتخليصها من أية أفكار عنصرية ولا سيما

تلك التي ارتبطت بفكرة أو مفهوم شعب الله المختار، فعدّ أبراهام جايجر (١٨١٠-١٨٧٤م)، أحد أبرز قادة اليهودية الإصلاحية، أن فكرة «الاختيار» ذات مفهوم أخلاقي عالمي ترتبط بفكرة السلام العالمي.

ثالثًا- تأثير «السلم» لدى المذاهب اليهودية على مواقفها من القضايا السياسية المعاصرة:

لم يكن تأثير مفهوم السلم لدى بعض مذاهب وفرق اليهودية، في القضايا الدينية والاجتماعية والفكرية اليهودية وحسب، بل كان له كذلك أثر كبير في مواقفها تجاه عدد من القضايا السياسية المعاصرة، ولا سيما المتعلقة منها بالصراع العربي- الإسرائيلي، ومن أبرز أمثلته الآتي:

اليهودية القرائيَّة

ظهر أثر المفاهيم السلامية تجاه العرب والمسلمين لدى هذه الفرقة في موقفها الرافض بقوة للحركة الصهيونية، وهو الموقف الذي جاء متسقًا مع موقف بقية الطوائف والفرق اليهودية التي قطنت في بيئة متسامحة في العالمين العربي والإسلامي الرافضين للصهيونية؛ إذ لم تكن الصهيونية تخاطبهم بل كانت تخاطب يهود أوربا، وبخاصة يهود شرق القارة الذين نشأت لديهم ما عُرفت بـ«المسألة اليهودية»؛ لأنهم عاشوا في محيط أوربي يضطهدهم.

تجلى هذا الموقف القرَّائي بشكل أوضح في كل من مصر وتركيا؛ إذ كان للقرَّائين بهما نشاط ملحوظ ضد الصهيونية، إلا أن الأخيرة نجحت من خلال بعض الحيل والوسائل السياسية والدعائية والأمنية في جلب بضعة آلاف منهم وإدخالهم عنوة لإسرائيل.

أعادت اليهودية الإصلاحية تفسير مفهوم «الاختيار» وخلّصَته من الأفكار العنصرية التي ارتبطت بفكرة «شعب الله المختار»

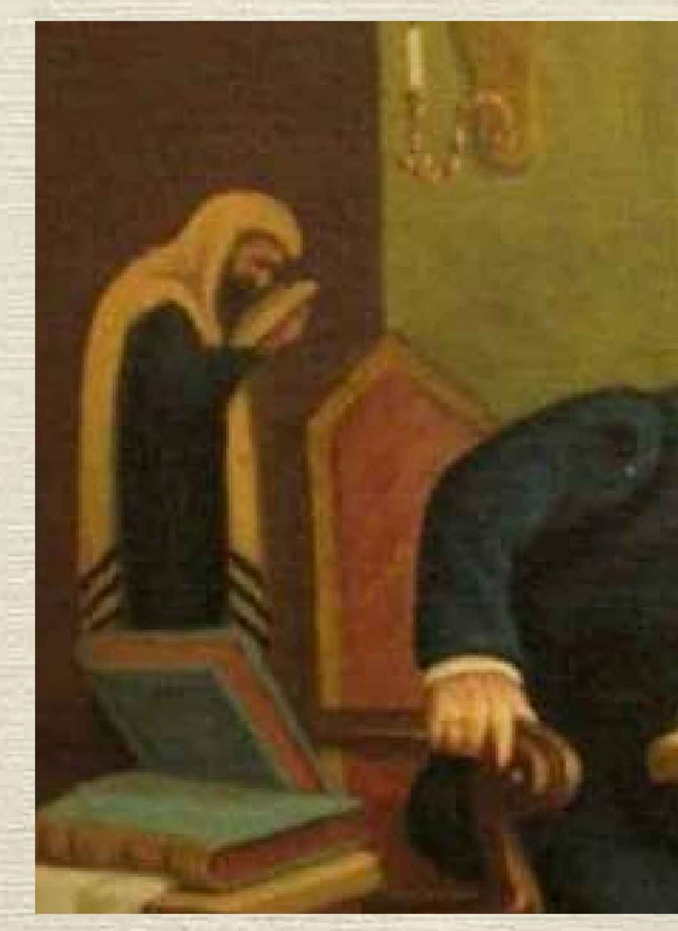


اليهودية الأرثوذكسية

كان لبعض الحركات والأحزاب الدينية المنتمية فكريًّا ودينيًّا لمذهب اليهودية الأرثوذكسية، موقفًا سياسيًّا داعيًا لإرساء دعائم السلام بعد حرب عام ١٩٦٧م، ذلك الموقف الذي كان مبنيًّا على رؤى ومفاهيم دينية (سلمية) تدعو لضرورة حل الصراع العربي- الإسرائيلي، وهو ما عبر عنه الحزب الديني الوطني (المفدال) وحركة «غوش إيمونيم» وكتل وحركات سياسية إسرائيلية أخرى محسوبة على هذا المذهب، التي استندت إلى خلفيات دينية ولاهوتية يهودية لتقديم حلول لهذا الصراع وفق رؤية دينية يهودية تدعو للسلام.

اليهودية الإصلاحية

كان لمفاهيم السلم ومبادئه في اليهودية الإصلاحية الأثر الأكبر في مواقفها تجاه الصراع العربي- الإسرائيلي؛ فقد عارضت الحركة الصهيونية، وهو ما أُعلِن عنه في مؤتمر اليهودية الإصلاحية بمدينة مونتريال الكندية عام



كان لبعض الحركات والأحزاب الدينية المنتمية فكريًّا ودينيًّا لمذهب اليهودية الأرثوذكسية، موقف سياسي داعٍ لإرساء دعائم السلام بعد حرب عام ١٩٦٧م

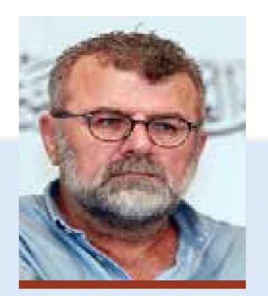
١٨٩٧م؛ إذ صدر منه قرار صريح جاء فيه: «نحن -أي اليهود الإصلاحيون- نرفض على الإطلاق كل محاولة لإقامة دولة يهودية؛ لأن هذه المحاولات تبين الخطأ في فهم رسالة إسرائيل التي امتدت من نطاقها السياسي والقومي الضيق إلى نشر الدين العالمي الذي أعلنه أنبياء اليهود بين أفراد الجنس البشرى عامة».

كما رفضت اليهودية الإصلاحية ما يُسمى بـ« تصريح بَلفور» الذي وعد اليهود بإنشاء وطن قومي لهم في فلسطين؛ لذلك لم يكن غريبًا أن يكون وضع اليهود الإصلاحيين في إسرائيل في المدة التي أعقبت قيامها مباشرة ضعيفًا سواء من حيث الكم والعدد أو من حيث الكيف والتأثير.

ناطوري كارتا

تعد «ناطوري كارتا» من أكثر الحركات الدينية اليهودية الأرثوذكسية المؤيدة للحقوق الفلسطينية والمناهضة دينيًّا وسياسيًّا لإسرائيل وللحركة الصهيونية، انطلاقًا من رؤى ومفاهيم دينية سلامية تقول: إن الأوامر الإلهية هي ما تمنعهم من مغادرة البلدان التي يعيشون داخلها، أو من إقامة دولة في فلسطين قبل قدوم المسيح المُخلِّص (الماشيح)، وهو التشريع الموجود في التوراة المقدسة منذ ألفي عام وتردد ذكره في التلمود.

تُعضد الحركة هذه الأفكار بعدد من النصوص الدينية اليهودية الواردة في العهد القديم والتلمود، ومنها ما ورد في سفر إشعيا ٣/٥٢ «هكذا قال الرب: مجانًا بعتم وبلا فضة تفكون»، التي يفسرها قادة الحركة وحاخاماتها على أنها تحريم إلهي للعودة من الشتات إلى الأرض المقدسة، وأن عبارة (مجانًا وبلا فضة) توحي بأن العودة للأرض المقدسة تكون بإرادة إلهية فقط، ومن دون أدنى محاولة من اليهود أنفسهم.



ثائر ديب
كاتب ومترجم سوري

نيويورك إدوارد سعيد

ثمّة مقارنة شاعت بعض الشيء في الثقافة العربية، هي مقارنة بين حدثين وقعا مع تصفية الاستعمار الفرنسي في كلٍّ من سوريا وفيتنام. ففي عام ١٩٤٧م، تجمّع في الساحة الرئيسة من إحدى المدن السورية، بناءً على نداء شاعرها الأبرز، «مثقفو تلك المدينة وطلابها حاملين معهم ما يملكون من كتب فرنسية وقاموا بإحراقها باعتبارها «أثرًا» من آثار الاستعمار الفرنسي». وهذا ما تكرر في المدن السورية الأخرى في مذبحة ثقافية رأى فيها المفكّر السوري ياسين الحافظ تدشينًا لسيرورة نزع الثقافة الحديثة من البلدان العربية، تلك الثقافة التي حملت التجربة الاستعمارية بعض تظاهراتها من دون أن تتعمدها.

أما في فيتنام، ومع تصفية الاستعمار الفرنسي في الشمال عام ١٩٥٤م، فعبّر أحد قادة الفيتناميين عن الأمر بالقول: «في الوقت نفسه الذي كنا نقاوم فيه السياسة الغاشمة للمستعمِرين الفرنسيين، لم نكن قط ننسى أن نستفيد من الثقافة الحقّة للشعب الفرنسي. وخلافًا لتوقعات المستعمرين... استطعنا أن نتعلم... التفكير والتصرف والعمل حسب الطرق والمناهج العلمية». والعبرة في الأمر هي الاختلاف بين رؤيتين؛ أولاهما تطابق وتماهٍ بين الاستعمار وجميع البلد المستعمِر، وكل ما يمكن أن يكون هذا البلد، بفئاته المختلفة والمتعددة والمتناقضة، قد أنجزه عبر تاريخه من مآثر حضارية في الفكر والمعرفة والعلم والثقافة والأخلاق؛ وثانيتهما تنظر

٤٤



بعكس ذلك، فترى أنّ ثمة نتاجًا مهمًّا على جميع هذه الصعد، وأنّ أفكار فولتير وروسو وميرابو... إلخ سلاح شديد المضاء في مقاومة الاحتلال الفرنسي، على سبيل المثال.

هكذا شاع الكلام في الثقافة العربية على «الغرب» بوصفه كلًّا مقابل «الشرق» بوصفه كلًّا آخر مضادًّا، وذلك بمنطق لا يختلف في جوهره عن منطق المستشرقين الأوربيين الذين عملوا في ظل الاستعمار الأوربي لمناطق العالم المختلفة وفي خدمته. ومن المعروف، بالطبع، أنَّ إدوارد سعيد كان قد ركّز مشروعه في كتاب «الاستشراق» وسواه على نقد منطق المستشرقين هذا. ومن المنطقي أن نتوقّع منه انتقاده حيثما وجده، وأن ننتظر منه اتساقًا في تمسّكه بالمنطق النقيض على طول الخط. وهذا ما نجده لديه بالفعل، بتلك الدقّة وذاك الالتزام المعرفي والأخلاقي اللذين قلّ نظيرهما. ومن الأمثلة على ذلك رؤيته إلى مدينة نيويورك التي وصلها فتًى طري العود في خريف عام ١٩٦٣م وظلَّ يعيش فيها، ويكتب، ويحاضر، ويكافح حتى وفاته.

نيويورك كما رآها أدباء عرب

يمكن الكلام عن نيويورك كما رآها عدد من الكتّاب والأدباء العرب وسواهم، ممن قاموا بتأويلها، إذا جاز القول. ثمّة، على سبيل المثال، القصائد شديدة التشاؤم التي كتبها الشاعر الإسباني فيديريكو غارسيا لوركا في أثناء إقامته في نيويورك طالبًا في جامعة كولومبيا طوال عام (١٩٢٩-١٩٣٠م)، أي في عزّ الأزمة الاقتصادية الكبرى في أميركا، وندد فيها بلا إنسانية المجتمع الحديث، وطالب بالحرية والعودة إلى الطبيعة في مواجهة اغتراب عصر الصناعة الطاحن، ودافع فيها عن فقراء المدينة وأقلياتها المهمّشة، ولم تُنشر إلا في عام ١٩٤٠م، أي بعد وفاته بأربعة أعوام، في ديوان «قصائد الى نيويورك».

وهنالك أيضًا أدونيس في قصيدته «قبر من أجل نيويورك» (١٩٧١م)، حيث يعدّ نيويورك تمثيلًا لحضارة بهيمية تعجّ بالقتل والضحايا، عمياء البصيرة لا البصر، جرداء اللغة لا اللسان. أمّا حريتها المزعومة فليست سوى خرقة ترفعها بيد لتخنق الطفلة الأرض باليد الأخرى. وما من أحد يرى هناك سوى زنجي أو عصفور مشرفين على القتل. وما من شيء يدل على الزمن سوى

> **نيويورك، بحسب سعيد، هي تلك المدينة القلقة المضطربة، المتنوعة بغير انقطاع، والمفعمة بالطاقة والمتقلّبة، والمقاومة التي تمثّل ما كانت عليه باريس منذ مئة عام**

هارلم، حيّ الزنوج. كذلك، لا تخرج قصيدة عبدالوهاب البياتي، «قداس جنائزي إلى نيويورك» (١٩٧٧م) عن منطق الإدانة هذا ورؤيته أن لا شيء ذا بال حسنٌ أو حضاريّ في إنجازات أميركا.

تتقاطع نيويورك إدوارد سعيد مع ذلك كلّه، لكنها تختلف عنه أيضًا. فهي، كما يعترف سعيد، بادئ ذي بدء، متعددة وليست واحدة، متقلّبة وليست ثابتة، تستمد أهميتها من غرابة أطوارها ومن ذلك المزيج الخاص المتنوّع من الصفات والخصائص التي تميّزها. وهي صفات وخصائص ليست إيجابية فحسب، بل سلبية أيضًا، ولا سيما بالنسبة إلى مقيم فيها غير مرتبط بشركة عالمية، أو بملكية فعلية، أو بعالم الإعلام وإمبراطوريته. وهذا ما يؤدّي بهامشية الغريب وعزلته لأن يتغلّبا على إحساسه بعاديّة وجوده فيها. غير أنَّ سعيدًا يعترف أيضًا بأنَّ نيويورك لعبت دورًا مهمًّا في ذلك الضرب من النقد والبحث الذي قام به. ولا يقتصر الأمر في ذلك على أنَّ الجامعات الأميركية بصورة عامة، ومنها جامعة كولومبيا التي عرف قسمها للأدب الإنجليزي والمقارن إدوارد سعيد طالبًا ومعلّمًا، تكاد أن تكون بمنزلة اليوتوبيا الأخيرة الباقية سواء بالنسبة إلى هيئتها التدريسية أم بالنسبة إلى كثير من طلابها، بل يتعدّاه إلى كون نيويورك، بحسب سعيد، هي تلك المدينة القلقة، المضطربة، المتنوعة بغير انقطاع، والمفعمة بالطاقة، والمتقلّبة، بل المقاومة التي تمثّل ما كانت عليه باريس منذ مئة عام، عاصمة العصر.

بدت حياة نيويورك الثقافية لإدوارد سعيد على أنها تتّبع عددًا من السبل المميّزة تمامًا، معظمها مستمدّ من الخصيصة الجغرافية للمدينة بوصفها ميناء الدخول الأميركي الأكبر. فنيويورك غالبًا ما كانت أول مكان يقيم

فيه الوافدون إلى المجتمع الأميركي، ومعظمهم من الفقراء، بل كثيرًا ما كانت أيضًا محطّهم الدائم. وهؤلاء كانوا إيطاليين، وإيرلنديين، وأوربيين شرقيين، وأفارقة، وكاريبيين، ومن الشرقين الأوسط والأدنى. وهذا ما جعل المدينة تستمد من جماعات المهاجرين هؤلاء قدرًا كبيرًا من هويتها كمركز للحياة السياسية والفنية الراديكالية التي تجلّت في الحركات الاشتراكية والفوضوية، وفي نهضة هارلم السوداء، ولدى عديد من الرواد والمبدعين في الرسم، والتصوير الضوئي، والموسيقا، والدراما، والرقص، والنحت؛ إذ تمكّن هؤلاء المغتربون من احتلال مكانة رفيعة الشأن تجلّت في المتاحف، والمدارس، والجامعات، وقاعات العزف، ودور الأوبرا، والمسارح، وقاعات العرض، وفرق الرقص التي حققت لنيويورك مكانتها المعتبرة كنوع من المقصد المسرحي الدائم، كلّ ذلك مع تضاؤل الصلة الفعلية لهذه المجموعات بجذورها المهاجرة شيئًا فشيئًا بمرور الزمن.

مدينة المهاجرين والمنفيين

بيد أن نيويورك تغيّرت أيضًا، وشيئًا فشيئًا بمرور الزمن. وعلى سبيل المثال، فإنّ نيويورك بوصفها مركزًا للنشر لم تعد ذلك المكان الذي غامر فيه الصحفيون والكتّاب ذات مرّة وخاضوا في مجال جديد، بل غدت موقعًا رئيسًا من مواقع الإمبراطوريات الإعلامية والتكتلات الضخمة. هكذا انتهت معظم المجلات الصغيرة والجماعات الفنية التي كانت تمدّها بأسباب الحياة والاستمرار. لكنَّ نيويورك بوصفها مدينة المهاجرين والمنفيين لا تزال قائمة، على الرغم من التغيّر الحاصل كلّه، ولا تزال في توتر مع المدينة نفسها بوصفها المركز الرمزي، بل الفعلي لاقتصاد العالم الرأسمالي المعولم الذي توضح قوته الفجّة -بإسقاطاتها العسكرية، والاقتصادية، والسياسية الموجودة في كلّ مكان- أنَّ أميركا هي اليوم القوة العظمى الوحيدة.

هكذا بدت نيويورك لإدوارد سعيد على أنّها أكثر من مدينة واحدة. فثمة، على الأقلّ، نيويورك المركز الاقتصادي العالمي ونيويورك الأخرى، نيويورك جماعات الشتات العالمثالثي، وسياسات المنفى، والسجالات الثقافية التي سيطرت على الحياة الأكاديمية في ثمانينيات القرن العشرين وما بعدها. وهذه النيويورك الأخرى عادةً ما تكون مجهولة، مختفية خلف مقابلتها الرسمية التي تزدريها وتستخف بها.



شكّل التغيّر الذي اعترى مثقفي نيويورك المعروفين جزءًا أساسيًّا مما وجد سعيد أنّه طرأ على المدينة حين كتب عنها. فعندما وصل إلى نيويورك كان لا يزال لدى تلك الجماعة من مثقفيها المعروفين بعض الحيوية الباقية، وقد تجمّعوا حول «البارتيزان ريفيو» وفي «السيتي كوليج» و«جامعة كولومبيا». غير أنَّ سعيدًا راح يكتشف، منذ مرحلة باكرة فصاعدًا، أنَّ المعارك التي كان مثقفو نيويورك لا يزالون يخوضونها حول الستالينية والشيوعية السوفييتية لم تكن تهمّه كثيرًا أو تهمّ معظم أبناء جيله الذين وجدوا في حركة الحقوق المدنية ومقاومة الحرب الأميركية في فيتنام أمرًا أهمّ بكثير وأمرًا كان له الأثر الفعّال في تكوين ذاك الجيل. بل إنَّ مثقفي نيويورك -بينما كان سعيد يعيش تجربة ١٩٦٧م، وانبثاق الشعب الفلسطيني كقوة سياسية، وانخراطه في تلك الحركة، وما جرّه عليه ذلك من تهديدات متكررة بالقتل، وأعمال تخريب متعمّدة، وسلوك رديء تجاهه وتجاه عائلته- راحوا يسوّدون صفحتهم بتورطهم البشع في الحرب الباردة الثقافية على نحو ما أدارتها وكالة المخابرات المركزية الأميركية مما كشفته فرانسيس ستونر سوندرز في كتابها «المخابرات المركزية الأميركية والحرب الباردة الثقافية» (صدر بالعربية في ترجمتين؛ أولاهما مصرية والأخرى سورية).

لكن نيويورك ذاتها، وجامعة كولومبيا على وجه التحديد، وقسم الأدب الإنجليزي فيها، جادت على سعيد بصديقين حميمين وزميلين متشددين ومدققين كانا أقدم منه في الجامعة، وهما ليونيل تريلنغ (١٩٠٥-١٩٧٥م) وفريدريك ويلكوكس دوبي (١٩٠٤-١٩٧٩م). ومع أنَّ سعيدًا يحتفظ لتريلنغ بعاطفة عظيمة كصديق وزميل، فإنّ روح ف. و. دوبي الأشدّ راديكالية وانفتاحًا هي التي حظيت لديه بأعظم الأهمية وهو يباشر كتابته وتدريسه؛ حتى إنّ وفاة دوبي عام ١٩٧٩م شكّلت لسعيد، كما يقول، خسارة شخصية فادحة ظلَّ يستشعرها على الدوام.

طريقة لاستكشاف ما هو جديد

كان دوبي كاتب مقالات من الطراز الرفيع (شأن تريلنغ)، وكان هدّامًا حقيقيًّا بالمعنى الفكري والسياسي، ورجلًا ذا سحر لا يضاهى ومواهب أدبية مذهلة تختلف عن مواهب زملائه من الأوساط التي راح يغزوها ضرب من النرجسية المملّة وميل قاتل إلى الاتجاهات اليمينية المعتدّة بنفسها. ودوبي هو الذي شجّع سعيدًا على اهتمامه بالتنظير الفرنسي وبالاتجاهات التجريبية في الشعر والرواية، وكذلك بفنّ المقالة التي برع فيها سعيد ورأى فيها طريقة لاستكشاف ما هو جديد وأصيل بعيدًا من قيود الاختصاص الأكاديمي. بل إنّ دوبي هو الذي قدّم لسعيد الدعم بعد عام ١٩٦٧م، حين حلّت بالعرب تلك الهزيمة المرّة، فناصره في قتاله المتوحّد دفاعًا عن القضية الفلسطينية. كما كان دوبي وزوجته أندي الصديقين الوحيدين، ممن عرفهم سعيد في حياته الأكاديمية في نيويورك، اللذين زاراه في بيروت، وقتما كانت بيروت مركز السياسات الثورية في الشرق الأوسط (خريف ١٩٧٢م).

لا بدّ أنّ دوبي كان له دور أساسي في فتح الطريق أمام إدوارد سعيد لاستجلاء نيويورك الأخرى. نيويورك الهجرة البشرية الضخمة التي ارتبطت بالحرب العالمية الثانية، وإزالة الاستعمار، فضلًا عن المجاعات، والتطهير العرقي، ومكائد القوى العظمى. نيويورك الثقافة والمثقفين، والمهاجرين، واللاجئين، والمجتثّين من أوطانهم، حيث شكّل الإبداع والحزن الذي يمكن تبيّنه فيما يبدعونه واحدة من التجارب التي لا تزال تنتظر مؤرّخيها على الرغم من كلّ ما قيل فيها.

لا ينظر سعيد إلى نيويورك، ولا إلى أميركا، ولا إلى الغرب، فيرى أيًّا منها على أنّه كيان واحد مصمتٌ لا يخترقه التعارض أو الصراع. وبخلاف ما فهمت قلّةٌ خطأ كتاب سعيد «الاستشراق»، فليست مناهضة «الغرب» مناهضةً مطلقةً، بوصفه كتلةً مطلقةً، مطروحة أصلًا لدى سعيد. وهو يرى أنَّ كل ثقافة مكوّنة على الدوام من عناصر وخطابات مختلطة، متغايرة، ومتناقضة، وأنّ ثمة ثقافة إنسانية واحدة جامعة يُخاض ضمنها الصراع لا ضدها. وأنَّ ثمة عالمًا واحدًا، تقطنه الثقافة الغربية وسواها، لكنَّ له لغتَه الكونية الواحدة من الحقوق والمُثُل، وفضاءه الثقافي العالمي الواحد والمتناقض الذي هو مشترك للبشرية جمعاء. ومؤدّى ذلك أنَّ خوض الصراع ضد المستعمر الأوربي، على سبيل المثال، لا يعني أنَّ جميع الأوربيين وجميع أوجه ثقافتهم ينبغي أن تؤول إلى النبذ والرفض. فهذه عنصرية معكوسة تحاكي بالمقلوب نظريات التمييز العنصري الغربية.



خليل علي حيدر:

«تيار الصحوة» مأزوم وممزق من الداخل

وينبغي التمييز بين التنوع الطائفي الذي له فوائده وبين الطائفية

حاوره نادر الحمامي باحث تونسي

يُعد الكاتب والباحث الكويتي خليل عليّ حيدر أحد أبرز الكتّاب في الخليج العربي منذ أربعة عقود، على الأقلّ، بعد حصوله على الدرجة الجامعيّة في اختصاصين هما التاريخ والتربية، من جامعة رود آيلاند في الولايات المتحدة الأميركية سنة ١٩٨٤م. ويأتي هذا البروز من جهة غزارة إنتاجه وكذلك انخراطه في مشاغل المنطقة العربيّة عمومًا والخليجيّة على وجه أخصّ، سواء ما ارتبط بالمشاغل الراهنة أو التاريخيّة وما يترتّب عليها اليوم، إضافة إلى سعيه الدائم نحو استشراف وقراءة الأحداث ومآلاتها في المستويات السياسيّة والاجتماعيّة والفكريّة والثقافيّة.

ولئن بدت اهتمامات خليل عليّ حيدر كثيرة ومتنوّعة فإنّ خيطًا ناظمًا يربطها وهو ما يمكن تبيّنه عند قراءة كتبه ومقالاته، فقد كتب في قضايا التنمية والديمقراطيّة ومدنيّة الدولة وقضايا المرأة وعلاقات الدول العربيّة بالدول الآسيويّة والغربيّة وقضيّة التحديث، وما سمّي بـ«الصحوة الدينيّة» والطائفيّة والإسلاميّة، وهي قضايا شديدة الارتباط، وكلّ محاولة لفصلها بالنسبة إليه يمثّل تجزيئًا غير مُجْدٍ.

ومن اللافت للنظر في كتاباته أيضًا اهتمامه العميق بالمسألة الثقافيّة التي تمثّل بالنسبة إليه محورًا شبه قارّ، وفي ذلك دلالة على الوعي بقيمة البعد الثقافي في معناه الواسع في العمليّة الإصلاحيّة، وأثرها في تجاوز الواقع المتردّي ومعالجة كلّ أشكال التخلّف والتعصّب والعنف والهيمنة. وممّا تتّسم به كتابات وتحليلات خليل حيدر هو عدم تفسير أيّ ظاهرة ببعد واحد ممّا يجعل الفهم قاصرًا ومنقوصًا؛ إذ كلّ ظاهرة هي بطبيعتها متعدّدة الأبعاد، وهذا الأمر خرج به من الركون إلى التفسير التآمري المستسلم إلى الإلحاح على مبدأ المسؤوليّة الذي ينبغي علينا الوعي به؛ فنحن أيضًا متسبّبون بشكل أو بآخر فيما نعيشه من أوضاع.

مثل هذه التوجّهات نلمسها في كتبه العديدة ومن ضمنها: «نقد الصحوة الدينيّة» (١٩٨٦م)، و«تيّارات الصحوة الدينيّة» (١٩٨٧م)، و«الحركة الدينيّة: حوار من الداخل»، و«العمامة والصولجان» (١٩٩٧م)، و«اعتدال أم تطرّف؟» (١٩٩٨م)، و«الخروج من مدار بن لكن» (٢٠٠٦م)، و«دوائر متداخلة» (٢٠١٥م)، و«طرف الخيط» (٢٠١٥م)، وغيرها من الكتب، إضافة إلى عشرات المقالات.

في هذه السياقات تستضيف مجلّة «الفيصل» الباحث والكاتب خليل عليّ حيدر للحديث عن شيء من اهتماماته ومشاغله، فكان الحوار التالي حول قضايا «الصحوة الدينيّة» وارتباطاتها بالإسلام السياسي، وتعلّق كلّ ذلك بالمسألة الطائفيّة التي وظفتها قوى سياسيّة في المنطقة العربيّة واعتمدت كورقة في السياسات الإيرانيّة وفي غيرها من السياسات أيضًا، من دون التغافل عن الأبعاد الفكريّة والثقافيّة والتاريخيّة المرتبطة بمثل هذه الإشكاليّات.

> **جماعة الإسلام السياسي عقيمة إبداعيًّا؛ لذلك لم تقدم للأدب والفن والفكر السياسي عملًا واحدًا يتناسب مع انتشارها وثقلها السياسي**

«الصحوة الدينيّة» والإسلام السياسي

● اهتممت في أواخر الثمانينيات من القرن الماضي بما يسمّى «الصحوة الدينيّة» من جهة تفكيكها ونقدها وبيّنت مدى تعلّقها بحركة الإخوان المسلمين. كيف يمكن لك بيان هذا التعلّق وبخاصّة أنّ هناك الكثير من المغالطات «الاصطلاحيّة» في هذا الموضوع حول محاولات التمييز بين الأمرين؟

■ للإخوة في مجلة الفيصل جزيل الشكر والثناء إذ أتاحوا لي فرصة اللقاء مع القراء بعد عقود عديدة من نشر كتابي الأول عن الإسلام السياسي بعنوان «مستقبل الحركة الدينية»، دراسات الوطن ١٩٨٥م، الكويتية. الذي جمع، مع كتب لاحقة، من مجموعة ما نشرت في صحيفة الوطن من مقالات حول الظاهرة التي سميت بـ«الصحوة الدينية». قد نختلف الآن حول التسمية التي تستحقها

-عبر مساراتها ومآلاتها وما فعلته بالمجتمعات العربية ومجتمعات العالم الإسلاميّ، وما فشلت في إنجازه- إلا أنها كانت في مختلف مذاهبها، في العالم العربي وإيران وباكستان وأفغانستان وشمال إفريقيا وفي أوربا، حركة مدمرة أجهضت جوانب أساسية من محاولات تحديث العالم العربي والإسلامي. وقد استفادت هذه الحركات في انبعاثها الجديد -خلال الأزمنة الحديثة والقرن العشرين والسنوات الأخيرة- من تقدم المواصلات والاتصالات وسهولة التعبئة السياسية والوصول إلى الأرياف والبوادي، واستفادت كذلك من انتشار التعليم وظهور المدن وتأسيس الجامعات وتشكل الشرائح المتوسطة التي أسهمت في تنامي الظاهرة الدينية المعاصرة، إضافة إلى ما تتميز به هذه الحركات من تنظيم حزبي وقيادة هرمية وأيديولوجية شمولية ولجان متخصصة وإعلام مطبوع ومسموع ومرئي وغير ذلك.

تأسست جماعة «الإخوان المسلمين»، أبرز وأقوى هذه الجماعات، عام ١٩٢٨م، أو نحو ذلك، في مصر، وامتدت منها إلى دول أخرى عربية وغير عربية، وهي اليوم في إنجلترا وألمانيا وأميركا ربما أقوى مما هي في دول عربية كثيرة. وعلى الرغم ممّا تعانيه حركة الإخوان اليوم فإنّها لا تزال متماسكة ومؤثرة وجماهيرية كما كانت، غير أن الجماهير المصرية والعربية والإسلامية هي التي تغيرت عما كانت عليه عام ١٩٢٨م، وبخاصة بعد ما سمي بالربيع العربي عام ٢٠١١م. وهذا ما جعلني والكثيرين ممن يدرسون الإسلام السياسي و«الصحوة الدينية» يهتمون بالإخوان لما للحركة من جاذبية فكرية في مجالها، ومن تأثير وامتداد وقدرة على التشكل والتلوّن واللعب في الخفاء وكسب الجماهير في العلن، مستفيدة من تعثر ما طمحت له الدول العربية من تقدم ونهضة، ومستفيدة أيضًا ممّا في العالم العربي والإسلامي من سذاجة سياسية وتعجل واقتناع بالوعود، وانتشار الفقر والبطالة وغير ذلك من أسباب.

كان أبرز ما شعر به مرشد الحركة، عند تأسيسها، بعض أشكال الفراغ فدفع بجماعته تحت مؤثرات المرحلة وما فيها من أنظمة شمولية وحركات فاشية لأن تجمع بين دفتيها كل ما يتمناه الجمهور من حركة سياسية اقتصادية اجتماعية رياضية... إلخ. وظلت الحركة إلى اليوم تتلقى الدعم في كل المجتمعات الإسلامية من «جيش لا آخر له



من المتعلمين وغير المتعلمين، وفقراء المدن المقتلعين من الأرياف الذين تمتلئ نفوسهم غضبًا واحتقارًا تجاه سكان المدن والنخب الحاكمة والقيم والقوانين السائدة فيها، ومن الطلاب السذج سياسيًّا، والكثير من الحالمين أو المستفيدين الآخرين والذين يبحثون عن حلول مثالية سحرية سريعة لمشاكل سياسية واقتصادية واجتماعية معقدة. فلا عجب أن تسحرها الوعود الجميلة، والمنجزات البلاغية وأن تسير خلف شعارات وكتب وأشرطة الإسلاميين في أي اتجاه مشوا... إلى أن تصدمهم الحقائق».

• في كتاباتك حول «الصحوة الدينيّة»، منذ ثلاثة عقود، استشرفْتَ مآلاتِها. كيف يمكنكم اليوم، وبخاصّة بعد التحوّلات السياسيّة في العقد الأخير في الكثير من الدول العربيّة، تقويم ذلك الاستشراف؟

■ التحولات السياسية في العقد الأخير، في الكثير من الدول العربية -التي حاولت الأحزاب السياسية الدينية وبخاصة جماعة الإخوان الاستفادة منها والهيمنة الكاملة على المنطقة- أثبتت أن تغيرًا قد حدث في موقف نسبة كبيرة من شعوب المجتمعات العربية إزاء تيار الإسلام السياسي وأحزابه. وفي مصر خاصة كان الانقسام عام ٢٠١٣م حادًّا والمشهد دراميًّا ونفور الملايين من جماعة الإخوان واضحًا. تمنيت نتائج أفضل لتحرك الشعب الليبي بعد أربعين عامًا من تسلط الرئيس القذافي ولكن النتيجة كانت دامية، ولا يزال المستقبل غامضًا. إن الدكتاتوريات العربية وغير العربية لا تحطم الحاضر فحسب وإنّما تدمر المستقبل كذلك؛ لأنها تحرم الشعوب من ممارسة العمل السياسي والنضج الاجتماعي وتسبب ضمور تقاليد المشاركة في الحياة العامة وفي مؤسسات المجتمع الميتة، ما عدا القوى الأمنية والجيش؛ بسبب عسكرة كل جوانب الحياة وحاجة النظام للقمع.

فوجئت كالكثيرين بالأداء الهزيل لحركة الإخوان وقياداتها في مصر خلال فترة هيمنتهم، وبخاصة فشلهم في فرز زعيم أقوى من «محمد مرسي» الذي لم يكن أداؤه مقنعًا وبخاصة من قبل حركة عمرها أكثر من ثمانين أو تسعين عامًا. بعد هيمنة الإخوان المسلمين على حكم البلاد كادت مصر أن تدخل نفقًا مجهولًا عام ٢٠١٣م. وكان من الممكن بسهولة أن ينشأ تحالف بالغ الخطورة له ثلاثة أطراف قوية هي مصر وإيران وتركيا، وربما دول أخرى عربية وخليجية وغيرها. وهو وضع كان سيقلب تاريخ المشرق العربي ومستقبله، وبخاصة دول الشام والعراق والمنطقة الخليجية.

ثقافتنا الدينية في أزمة، وما تطرحه القيادة في السعودية حول تنقية النصوص وتغيير عقلية التعامل مع الاجتهاد محاولات جادة لحماية أجيالنا الشابة من التطرف

وحول مآلات «الصحوة»، اليوم، فالواضح لكل دارس وباحث، بل للإسلاميين أنفسهم، أن التيار مأزوم وممزق من الداخل، بين توجهات وقناعات ومدارس، وبين تجارب الماضي وضغوط المستقبل وبين الحمائم والصقور!

لا تستطيع جماهير العالم العربي اكتشاف خطورة شعارات «الصحوة الإسلامية» وعدم واقعيّتها بالسهولة نفسها في كل البلدان والأحوال؛ فللتيار الديني، كما هو معروف، وسائله ومغرياته لجذب شرائح المجتمع. فعلى سبيل المثال، أغرق زعماء الثورة الإيرانية الجمهور بين عامي (١٩٧٨: ١٩٧٩م) بالوعود والإغراءات، وأعطوا الريفيين والشباب والعاطلين على وجه الخصوص «الشمس بيد والقمر بالأخرى»، وها هي القيادة الإيرانية، منذ أربعين عامًا ونيف، أبعد ما تكون عن تنفيذ وعودها.

• هناك انحسار سياسيّ واضح، خلال السنوات الأخيرة، لحركات الإسلام السياسي. كيف تتوقّعون مستقبلها؟

■ أتساءل دائمًا عن هذا «الهدوء المريب» للتيار الديني وجماعات الصحوة! هل هو انحسار فعلًا أم كمون، وتغيير جلد، أم شيء ما لا نعرفه؟! هل يمكن لهذا التيار الذي كان ملء السمع والبصر، ومهيمنًا على الناس والإعلام والمساجد، أن يخسر مصر ودول الخليج مثلًا، وأن تقوم في وجهه فجأة كل هذه الحواجز الإقليمية والدولية، وأن يخسر كل هذه الأموال؟ لقد تلقى التيار منذ انتهاء تحولات ٢٠١١م ضربات موجعة، وهناك معاناة داخلية مجهولة ضمن الأحزاب والجماعات والقيادات. ولكن هل جرت كذلك تحولات داخل مجتمعاتنا وثقافتنا ومناهج تعليمنا؟ هل فُتحت أبواب النقاش حول الإعلام أو

التعامل مع التراث أو علاقة الدين بالدولة والسياسة؟ هل درسنا بعمق ما جرى في عام ٢٠١١م و٢٠١٣م إلى اليوم. أشكّ أن هناك جهودًا فكرية لم تبذل وحوارات لم تجر وقضايا لا يزال من الصعب الاقتراب منها.

إن توازنات المشرق العربي في هذه المرحلة قائمة على علاقات وثيقة بين مصر والدول الخليجية، ولكن هل الأمور بخير إن كانت العراق وسوريا ولبنان واليمن خارج الحسابات؟ الحاجة مُلِحّة لظهور تيار سياسي وثقافي واقعي مضاد للتعصب وغير معادٍ للدين وقادر على اجتذاب الشباب بتوجهات منفتحة على العصر. ولكن أين العالم العربي وسط معاناته، ومن كل هذه الأماني! توقعاتي أن تلجأ الصحوة وجماعاتها إلى إعادة ترتيب أوراقها ومحاولة الاستفادة من كل خلاف وانقسام. وهناك كذلك النموذج التركي ومدى قدرته على تهميش أو تبديل الإسلاميين العرب. ثمة رصيد هائل في العالم العربي والإسلامي من الفهم المنغلق والاستعلائي للدين الذي يشارك فيه الأميون والمتعلمون والأطباء والمدرسون والمهندسون على حد سواء. ثمة أوهام سياسية وهناك الكثيرون ممن يروجون للحلول السهلة والمرتجلة لمشاكل التخلف والفقر، وهناك من الدول من تصرف عليهم بسخاء أحيانًا ومجانًا أحيانًا أخرى؛ ولهذا وغيره من المستبعد أن تزول الظاهرة على الرغم مما يبدو عليها من انحسار وتراجع.

علاقة الإسلام السياسي بالمسألة الثقافية

• من الواضح تمامًا من خلال إجابتك أنّ المسألة فيها بعد فكريّ وثقافيّ عميق، فكيف يمكن تحديد علاقة تيّارات الإسلام السياسي بالمسألة الثقافيّة؟

■ أشكر الأخ المحاور ومجلة الفيصل على تسليط الأضواء على هذا الجانب غير المدروس في مجمل نشاط التيار الديني الثقافي وجماعاته، وأتمنى أن ندرس عطاءه الفكري والأدبي والفني والإبداعي عمومًا. فما من تيار عربي وطني أو قومي أو تقدمي أو غيره، إلا وقدّم للثقافة العربية بعض أبرز الروائيين والشعراء والنقاد والكُتّاب والبُحّاث. وهكذا برزت في ثقافتنا شخصيات فكرية وأدبية خلال القرن العشرين وما قبله. لكن يصعب على القارئ والباحث أن يصدق أن جماعة بحجم الإخوان المسلمين في مصر وسوريا والأردن والسودان -وما عايشته هذه الجماعة من ظروف سيئة وملاحقات، ونفي وهروب وضغوط- لم تعط الأدب الروائي أو الشعر أو الفكر السياسي أو السينما أو الفني التشكيلي أعمالًا، بل حتى عملًا واحدًا، يتناسب مع انتشارها وثقلها السياسي، وقد تحدّثت عن ذلك في مقال بعنوان «صحوة دينية... أم فكر عقيم؟».

لقد تحدث الإسلاميون طويلًا عن ضرورة أسلمة المعارف والعلوم، وانتشال الفكر العالمي من براثن الصليبية والماسونية واليهود، واليوم بيد المؤسسات والبنوك والشركات الإسلامية مئات المليارات، فلماذا لا نرى مؤسساتهم البحثيّة ومبدعيهم ومفكريهم وقواميسهم وموسوعاتهم التي تبز الموسوعات الغربية؟ بل لا نجد حتى تفسيرًا موضوعيًّا موسعًا للقرآن الكريم يحل محل تفسير «في ظلال القرآن» البالغ الانحياز لتيار الإسلام الحركي وتوجهات سيد قطب التوسعية وآرائه. وأين مجهود التيار الديني في مجال خدمة قواميس اللغة العربية أو دراسة تاريخ الإسلام وإعداد الدراسات عن المجتمعات الإسلامية والشخصيات المعاصرة، وعن مشاكل هذه المجتمعات؟ لا عذر لمن يتحجج باضطهاد الإسلاميين وملاحقتهم؛ ففي ألمانيا وإنجلترا وأميركا جحافل إسلامية من الأساتذة والمختصين في كل مجال، وفي بنوك هذه الدول ما يكفي وزيادة للتمويل ودعم مشاريع تجديد وتقوية الانتشار وترسيخ الجماعات. أين حديث «الإسلاميين» عن أسلمة علم النفس وعلم الاجتماع والعلوم السياسية وغيرها؟!

ثمة في الواقع جهد بذله الإسلاميون في مجال ما اعتبروه «الأدب الإسلامي» ومطبوعات وروايات وقصائد، ولكنها لم تخلق واقعًا أدبيًّا أو روائيًّا أو شعريًّا أو مسرحيًّا أو نقديًّا، وبقيت من قبيل الأدب الشعبوي. قد يكون أدب الجماعات الإسلامية وما يطلقون عليه مصطلح «الأدب الإسلامي الملتزم، شبيهًا بالأدب الاشتراكي الملتزم الذي تبناه التيار الاشتراكي باسم «الواقعية الاشتراكية» وقامت عليها الثقافة في المعسكر الاشتراكي لعقود عدة حتى عام ١٩٩٠م. وخلاصة مثل ذلك الأدب أن الفن والأدب لا بد

أن يعكسا الحقيقة الاجتماعية، ولا بد أن يصفا التطورات الثورية في المجتمع». ومن مخاطر هذا الالتزام الأدبي والفكري بالأيديولوجية الرسمية أن الإنتاج «قد يتجمد» ضمن قوالب معينة بسبب تدخل الدولة، «مما يقيد الخلق والابتكار، ويسقط الخلق والإبداع إلى مستوى الدعاية المبتذلة». ومما ينذر بتشديد الرقابة الدينية، في ظل حكم الجماعات على الإنتاج الأدبي، دعوة معظم الإسلاميين إلى تشديد الرقابة والتحكم في مضامين النصوص التعليمية ابتداءً من المناهج المدرسية، التي هي بمنزلة مدخل الطالب إلى الأدب العربي.

ومما رسخته كتابات هذه الجماعات، مثلًا، في أذهان عامة الناس أن المسؤول عن تطرف وعنف أتباع الحركات هي السجون والتعذيب وغير ذلك. والواقع يقول: إن كتب وخطب المرشد حسن البنا دعت منذ البداية إلى استخدام العنف عندما تحين اللحظة المناسبة. وكانت جماعة الإخوان المسلمين أول من دعت علنًا، على لسان مرشدها، إلى ما أسماه «إتقان صناعة الموت». وأكد في بعض رسائله الدعوية المطبوعة والمنشورة إلى أن استخدام القوة والعنف قد يكون ضروريًا لتحقيق أهداف الدعوة وتحقيق النصر، وهذا يثبت أن جواز استخدامهم للعنف لم يتأسس بتأثير السجون والتعذيب والاعتقال كما يزعمون.

إن ثقافتنا الدينية في أزمة، وما تطرحه القيادة في المملكة العربية السعودية حول تنقية النصوص وتغيير عقلية التعامل مع الاجتهاد هي محاولات جادة لانتشال الشباب في العالم العربي وفي الغرب من الانزلاق نحو التعصب والإرهاب، كما كشفت لنا بوضوح قدرات «داعش» على تجنيد الشباب مع زوجاتهم للقدوم إلى بادية الشام، و«الجهاد» في الموصل وحلب ودير الزور وسيناء. إننا منذ عقود لا نزداد نضجًا واستفادة من تجاربنا، وينعكس ذلك على الجماعات الإسلامية التي تخاطب بدورها كتلة بشرية لم ترتفع بمستواها الفكري. وقد لاحظ بعض الباحثين العرب أن «الأفغاني وعبده كانا أكثر رحابة حتى تجاه الماضي الإسلامي وأكثر انفتاحًا على الحضارة الغربية ومنجزاتها، وأكثر اعتدالًا وليونة تجاه معاصريهما».

المسألة الطائفية

• تحدّثت عن أزمة الثقافة الدينيّة، وهي أزمة أدّت إلى معضلة الإسلام السياسي ومعضلة الطائفيّة، وهما أمران مترابطان عندك، ولكن في الأغلب لا يُركّز كثيرًا على علاقة الطائفيّة بالإسلام السياسي عمومًا غير أنّه في كتاباتك تشير إلى ذلك في كثير من المواضع. كيف يمكننا فهم مثل تلك العلاقة؟

■ للأسف استفادت الجماعات الشيعية في العراق ولبنان والبحرين والمنطقة الخليجية من بعض السياسات الرسمية التي وسعت الفجوة بين الطائفتين، وأعطت المزيد من القوة للتوجهات الانعزالية والتباعد السياسي. كان رجال الدين الشيعة، ممن يسمون بالعلماء والمجتهدين، يهاجرون من إيران إلى العراق ولبنان والمنطقة الخليجية تحت تأثير ضغوط النظام الملكي القاجاري والبهلوي في إيران، وكان -ولا يزال- في هذا دعم قوي للشيعة في هذه الدول وتسهيل في بعض الأحيان لتأسيس بعض النشاطات وبعض الجماعات الدينية حول العلماء والمجتهدين المهاجرين إلى العراق ولبنان مثلًا، الذين لهم مكانة متميزة لدى الشيعة، ولكونهم «مراجع تقليد»؛ فمرجع التقليد يتبعه الكثير من المتدينين الشيعة ويدفعون له خُمس دخلهم السنوي للصرف على المدارس الدينية ورجال الدين ونفقات الدارسين فيها. وكلما ازداد عدد التابعين لهؤلاء العلماء المراجع، ازداد «الخمس» وارتفع عدد الطلاب، وتحول الفقيه إلى مرجع أعلى، مما يصعب على أية سلطة زمنية الاقتراب منه أو التضييق عليه؛ وذلك لانتشار شعبيته وحرص السلطات على كسب رضاه. ويتحكم بعض كبار المراجع بالأوقاف الدينية، كما يلقون الدعم من التجار وملاك العقار، حيث يتزاوج أبناء وبنات الطرفين في أحيان كثيرة، ويشكلون كتلة اجتماعية من العلماء، وتجار البازار أطاحوا عام ١٩٧٩م مثلًا بنظام الشاه كما هو معروف.

حاول المفكر الإيراني اليساري أستاذ علم الاجتماع الدكتور علي شريعتي (١٩٣٣- ١٩٧٧م) أن يؤسس حركة إسلامية تتجاوز الانقسام المذهبي وتجتذب شباب ومثقفي إيران، وبذل جهدًا فكريًا وكتابيًا وخطابيًا واسعًا داخل

أضواء على مذكرات حسن البنا

الجامعة وخارجها، وله اليوم رواد ومعجبون وكان يفكر بأهداف أخرى للثورة وإيران. لم يكن تحليل شريعتي الأيديولوجي هو الأكثر فاعلية في جذب الشباب لقضيته، بل كان خطابه البسيط حول الإسلام والمجتمع والتغيير الاجتماعي. وقد كان أغلب أولئك الشباب، رجالًا ونساءً، من عائلات دينية تقليدية، وكانوا متأثرين بالمناخ، غير الديني، الحديث في إيران وغيرها وكانوا يحاولون التمسك بمشاعرهم الدينية وفي الوقت نفسه يواصلون مشوار الفكر والممارسة العصرية التقدمية. كان شريعتي ينتقد الزعماء الدينيين المحافظين انتقادًا شديدًا، ويميّز بين «إسلاميين مختلفين» وبين التشيع العلوي والتشيع الصفوي الذي كان سائدًا في عصره ويعتبره زائفًا ورجعيًّا. وبذلك فقد كان يقارن بين فكرته عن الإسلام الثوري وإسلام رجال الدين الشيعة. وبخلاف القومية الرسمية السائدة التي كانت تروج لماضي إيران قبل الإسلام كانت «العودة إلى الذات» تعني بالنسبة إلى شريعتي العودة إلى التشيع الخالص والجذور الإسلامية. وهو ما عبّر عنه هوما كاتوزيان حين أكّد أنّ «العودة للجذور» تعني العودة إلى الجذور الثقافية، التي هي في حالة إيران ليست العودة إلى إيران قبل الإسلام، والتي لا تؤثر في جموع الشعب الإيراني، وإنما العودة إلى جذورنا الإسلامية.

• كيف كانت الطائفيّة من أبرز العوائق أمام فكرة التعدّد والحريّة والمواطنة في المجتمعات العربيّة؟

■ أعتقد أن السبب الرئيسي في هذا الوضع، أي كون الطائفية من عوائق التعددية، هو عدم نضج الطرفين والطائفتين، السنيّة والشيعيّة، في العالم العربي مذهبيًّا وسياسيًّا. لقد استغلّت قوة خارجية، وهي الولايات المتحدة، النظام المتسلط (في العراق) لسنوات طويلة، وهو نظام عانى منه السنّة والشيعة على حدّ سواء، ولكن ما أن سقط النظام حتى برز التعصب والفساد والانحياز الطائفي على الجانبين لأسباب لا يمكن تجاهلها البتّة. فقد تدخلت القوى المحسوبة على الحرس الثوري الإيراني لتحريك الكتلة الشيعية بما يمهد لإقامة سلطة دينية على حساب أهل السنة والمسيحيّين والعلمانيين والليبراليين وغيرهم، ووجد الطرح الطائفي استجابة لدى قوى شيعية مؤثرة وبخاصة بعد أن ساد الانقسام والجري خلف المصالح. وجاء الدور لأهل السنة غربي العراق في الفلوجة و«هيت» و«الموصل» والشمال مع تدخل تنظيمي القاعدة ثم داعش الذين توعّدوا الشيعة بأشنع انتقام، مما زرع الرعب في النفوس. غير أن التنظيمين الإرهابيين انقلبا على أهل السنة بعد اتهام السنة بالكفر والتصوف وموالاة الغرب وغير ذلك! وتوالت جرائم الإرهاب المريعة في مدن العراق حتى مساجد أهل السنة.



إنني لا أصدق أن العراق الذي مضى على تأسيس دولته الحديثة قرابة القرن وكان دائمًا موطنًا لكبار الساسة والمثقفين عاجزًا عن قيادة مصيره، وتبرز في الميدان قيادات دينية كمقتدى الصدر أو غيره! أين مثقفو العراق وساسته وأساتذته وقياداته التي كانت تعاني وتشتكي

طوال سنوات حكم صدام حسين؟ لماذا يعجز العراقيون رغم البترول والمال والأرض والماء في إدارة بلادهم؟ ولماذا فعلت الطائفية ما فعلته بالعراق ولبنان وسوريا بدلًا من أن تزدهر فيها جميعًا التعددية والتنوع الثقافي والاعتدال السياسي؟ صحيح أن ثمة تدخلًا إيرانيًّا بوسائل مختلفة في العراق، وبشكل علني في لبنان وسوريا، ولكن أين صمود هذه الشعوب؟

• هل يمكننا اعتبار الطائفيّة ورقة سياسيّة تتغلّف بالديني والإثني والعرقي وتوهم بالخصوصيّة وهي في الحقيقة تُؤَجِّجُ الصراعات وتديم الأزمات؟

■ ينبغي أن ندرك ضرورة التمييز بين التنوع الطائفي، وهو أمر طبيعي وله في اعتقادي فوائد ثقافية واجتماعية، وبين الطائفية وهي الاستغلال السلبي والمغرض لهذا التنوع بالإيحاء لكل طرف أن «مصالحه مهددة» وأن الطرف الآخر سيسلبه حقوقه إن لم يقدم على أخذ الحيطة والحذر وإبداء الشك في أقواله ومبادراته. ولا شك أن التصدي للطائفية يزداد تعقيدًا خلال السنوات الأخيرة لاهتمام الجميع بالهوية المذهبية والكيان الاجتماعي ومخاطر التذويب، ومن الصعب في الواقع الارتفاع دائمًا بالوعي السياسي وعدم الانخداع بالأوهام التي تروجها بعض الشخصيات لمنافع انتخابية أو مالية أو انتقامية، وربما كان أفضل علاج لهذا كله المصارحة بين الشعب والقيادة السياسية وتوفير الحماية القانونية لكل الفئات والطوائف والتصدي للشائعات.

إن مناهج التعليم والثقافة الدينية والتوعية الإعلامية أبرز أدوات تقوية التماسك الاجتماعي، ونحن بحاجة ماسة إلى تطوير عميق في المجالات الثلاثة، وبخاصة أن التنوع والتعدد لا يمكن تجاهلهما في مجتمعاتنا بعد أن بقينا عقودًا لا نكترث بهما. يكتفي العديد من الكتاب والمؤلفين بتوجيه أصابع الاتهام إلى الاستعمار في خلق المشكلة الطائفية، والحقيقة أنه ربما استفاد من هذه الانقسامات، كما في بلاد الشام والعراق ومصر وغيرها، غير أن الانقسام الطائفي بين المسلمين وظهور مختلف الحروب الأهلية في القرن الهجري الأول مثلًا لا يَدَ للاستعمار البريطاني أو الفرنسي فيها؛ ولذلك يجب علينا أن نتحمّل مسؤوليّتنا.

يشير بعض المفكرين العرب إلى القبلية كمنشأ للطائفتين. فالباحث كمال صليبي في دراسته التاريخية

ينبغي أن نميز بين التنوع الطائفي الطبيعي الذي له فوائد ثقافية واجتماعية، وبين الطائفية بمعناها الاستغلال السلبي والمغرض لهذا التنوع

للطوائف اللبنانية يصل إلى أن هذه الطوائف في سلوكها الاجتماعي قبائل مقنّعة. ويرى الدكتور خلدون النقيب أن علاقة المواقف السياسية بالقضية المذهبية ظاهرة مغرقة في القدم في مجتمع الخليج والجزيرة العربية. ويضيف: «إن التحرك الزيدي السياسي في اليمن جاء تمثيلًا للقبائل العربية القحطانية الجنوبية المنافسة للقبائل العربية العدنانية،» ولذلك كان اعتناق بعضها للمذهب الزيدي في القرن الرابع عشر يمثل امتدادًا لهذا الموقف التاريخي. ولكن المنافسة بين قحطان وعدنان لم تقف عند هذا الحد، فالقبائل التي اعتنقت الوهابية في نجد كانت تنتمي إلى ربيعة بن عدنان.. ثم إن القبائل العمانية التي اعتنقت المذهب الإباضي كانت في أغلبها تنتمي إلى الأزد وقضاعة (وهي قبائل جنوبية).

ربما كان ما يجري على أرض الواقع مساندة علنية من جانب بعض الأحزاب الدينية حسب مذهبها في العراق ومصر ولبنان لمن يماثلها في المذهب أو الدين. حتى توزيع الزكاة من جانب بعض الدول الخليجية يأخذ في الحسبان الانتماء المذهبي. وفي الكويت تبرز الطائفية عارية في الانتخابات البرلمانية وانتخابات الجمعيات التعاونية، حتى جمعيات النفع العام؛ إن كان في مثل هذه الجمعيات «نفع خاص»! وقد روى لي صديق متوفى وكان أستاذًا للعلوم السياسية أنه تحادث مع مرشح انتخابي كان بعيدًا من الأطروحات الطائفية، في دورات انتخابية عديدة، ثم بدأ يبرز ميوله الطائفية ويناصر الطائفة علنًا. فلما سأل الأستاذ هذا المرشح عن سبب هذا التحول قال: كنت دائمًا أخسر أصوات المنطقة بالشعارات الوطنية العامة وصرت اليوم أفوز بالدعم الطائفي.

إن استغلال الانتماء المذهبي في الانتخابات البرلمانية أمر شائع في دول كثيرة. وإلى جانب الطائفية هناك القبيلة حيث تنقسم المناطق القبلية حسب تركيبتها وتسبقها أحيانًا وبشكل سري انتخابات فرعية.

الاستحواذ الإيراني على التشيّع

• قادنا الحوار حول المسألة الطائفيّة إلى توظيفها سياسيًّا، كيف يمكننا أن نقرأ، سياسيًّا وتاريخيًّا، معضلة استحواذ «قم» على «النجف»؟ وكيف ترسّخت فكرة أنّ التشيّع إيرانيّ في حين أنّه في الأصل لم يكن كذلك؟

■ تثار هذه القضية بسبب خلفية العلاقات التاريخية بين إيران والعالم العربي التي كانت للأسف سيئة في معظم الأحيان، وخلال الأزمنة الحديثة، وقد أثرت فيها، منذ قيام الدولة الصفوية عام ١٥٠٢م، هيمنة العثمانيين على العراق وبلاد الشام ومصر عام ١٥١٧م، وجرى خلالها احتلال العراق أحيانًا، إذ كانت العراق، كحالها عبر التاريخ، مسرح الصراع بين إيران والدول العربية. وقد تجدد هذا الصراع في القرن العشرين مع ظهور الدولة العراقية الحديثة وتنامي المشاعر القومية العربية من جانب، وتأسيس النظام الملكي وأسرة بهلوي في إيران من جانب آخر، وظهرت بعد ذلك مشاكل مثل شط العرب والمشكلة الكردية، وفي النهاية تصارع الشاه مع صدام حسين، ثم النظام البعثي مع نظام رجال الدين في حرب طاحنة بعثت الاختلافات القومية والطائفية بقوة كما هو معروف.

هناك بالطبع مخاوف طائفية لدى الشيعة لكونهم أقلية ترى نفسها مظلومة في بعض المجالات كالتعليم والحرية المذهبية والتوظيف وغيرها، ولحسن الحظ تتجه الدول العربية عمومًا نحو المساواة السياسية والاجتماعية وتقليص التميز. ولا تعني هذه الاختلافات وهذه الشكاوى أن الشيعة أو السنة محقون دائمًا؛ فالقضية متداخلة، فهناك التدخل من خلال أحزاب كحزب الله في لبنان، وهناك التمييز داخل إيران ضد أهل السنة والبهائيين، فنادرًا ما تسند لأهل السنة في إيران مناصب وزارية أو دبلوماسية ولا ينعمون بالحريات نفسها الممنوحة للإيرانيين الشيعة، أما البهائيون فيعاديهم النظام بلا رحمة.

كانت روسيا القيصرية قبل عام ١٩١٧م تقدم نفسها في العالم العربي حاميةً للمسيحيين الأرثوذكس، وكانت فرنسا تدافع عن الكاثوليك الموارنة، وبريطانيا عن الدروز. وللباحثين أن يتساءلوا: هل كان لدى المسيحيين العرب شعور بالانتماء لروسيا أو لفرنسا، أم كانت مشاعر المسيحيين الودية تجاه هاتين الدولتين وليدة مخاوف طائفية لكونهم من الأقليات، إلى جانب الخدمات والمساعدات المقدمة للمسيحيين والتهجم على «النصارى» من جانب الإسلاميين المتشددين في لبنان وسوريا ومصر وأماكن أخرى؟ ثم إن مشاعر التعاطف والإعجاب بإيران وثورتها وشعاراتها وقائدها وتصريحاته وغير ذلك، كانت طاغية في الوسط الشيعي والسني على حد سواء، وقد تراجع ذلك كله عبر الأربعين عامًا من حكم ولاية الفقيه وما فعلته بالإيرانيين، وما فعله حزب الله بلبنان، والتعبئة السياسة المتشددة ضد الدول الخليجيّة.

• هل فعلًا هناك شعور لدى المواطن العربي الشيعي أنّه جزء من إيران؟ أم إن هذا يدخل فيما يروّج سياسيًّا وإعلاميًّا؟

■ لا نستطيع ولا يحق لنا الاكتفاء بلوم إيران على استخدامها ورقة المذهبية لتحقيق أهداف سياسية، فهذا شائع في مناطق ومذاهب أخرى من العالم. كل ما تفعله إيران في هذا المجال هو الاستفادة من الثغرات الطائفية والشد والجذب المذهبيّين اللذين ولدت منهما «الصحوة الدينة»، واستجابت لها الحكومات في الحياة العامة والأوقاف والتعليم والقانون والترخيص ببناء المؤسسات الدينيّة... هناك مثلًا قوانين عربية عادلة ومنصفة للجميع، أي لكل الطوائف، ولكنها لا تأتي للأسف إلا متأخرة. وقد كتبت مرارًا عن موسوعة إسلامية عربية بالغة الأهمية تتجاهل كل ما له صلة بالتشيع والإباضية، فهل هذا مما يوحّد الصف الطائفي في وجه من يبث التفرقة؟ من جهة أخرى، ما تفعله إيران منذ عقود أمر أشد خطورة في سوريا وغزة ولبنان واليمن وعموم الجزيرة العربية. نحن في حاجة ماسة إلى دراسة دور الدين والمذهب وعلاقتهما بمجتمعنا وفكرنا وكلّيات الشريعة في بلدنا وبإعلامنا؛ كي لا تجد التعبئة المذهبية أي مجال لاختراق المجتمع، وأن نهتم بالتوعية قدر اهتمامنا بالأمن والاستقرار السياسي والعسكري.

• كيف تستعمل إيران التشيّع ليكون مدخلًا للتأثير في المنطقة العربيّة؟

■ العلاقة المذهبية بين المسلمين معقدة ومتنوعة كما هو الأمر بين الطوائف في الشرق والغرب. ولحسن الحظ لم تقع في مجتمعاتنا، ضمن العالمين العربي والإسلامي، حروب دينية طاحنة كالتي اشتعلت بين الكاثوليك والبروتستانت مثلًا في دول غرب أوربا الحالية قبل أن يضع الأوربيون حدًّا لها ويتخلّون، إلى حدّ كبير، عن التعصب الديني والمذهبي. لم تكن الفتن المذهبية الإسلامية بين الشيعة والسنة فحسب، وإنّما كانت تقع مرارًا بين مذاهب أهل السنة أنفسهم ويستخدم كل طرف سلاح التكفير ضد الفريق المخالف.

...وعندما نجحت الثورة في إيران، عام ١٩٧٩م، بقيادة رجال الدين فيها، عقد الإيرانيون العزم -وبخاصة بعد بروز مدينة «قم» الإيرانية مركزًا روحيًّا ومذهبيًّا للنظام الجديد- على إخضاع سائر الشيعة خارج إيران لنفوذ المرجعية الإيرانية: آية الله الخميني ثم آية الله عليّ الخامنئي، ووظفت القيادة الإيرانية كل إمكانياتها المالية والمذهبية وأجهزة الدولة السياسية والدعائية والدينية لربط الشيعة العرب خاصة، وغيرهم، بإيران ومؤسساتها الجامعية والدعائية والإعلاميّة وغيرها.

لقد اكتشفت إيران أن قيادتها للشيعة، وبخاصة شيعة العالم العربي في البلدان الخليجية ولبنان والعراق، لن تتحقق إلا بالسيطرة على مدينة النجف العراقية حيث مرقد الإمام علي بن أبي طالب وكليات دراسة الفقه الشيعي المسماة بالحوزات الدينية، ولِمَا للمدينة من قدسية ومكانة مذهبية وفقهية وتأثير في عموم الشيعة، ومَنْ يدرس في حوزتها مِنْ طلاب يتخرجون بعدها فقهاء، ويكون لهم تأثير كبير في التوجيه الفقهي والسياسي.

لقد تناولتُ بالتفصيل جوانب من هذه العلاقات المذهبية ودور المرجعية في كل من إيران والعراق في كتابي «العمامة والصولجان»، ولا مجال هنا للخوض فيها. لقد نجحت إيران خلال أربعة عقود من السيطرة على المرجعية الشعبية في البلدين، ولم نعد نسمع صوتًا مستقلًّا لفقهاء ومراجع الشيعة في القضايا السياسية، إلا إذا كانت آراؤهم مطابقة لمواقف إيران وآراء الولي الفقيه،

نحن في حاجة إلى دراسة دور الدين والمذهب وعلاقتهما بمجتمعنا؛ كي لا تجد التعبئة المذهبية أي مجال لاختراق المجتمع

أما لبنان فكما لا يخفى يتولى الأمر فيها «حزب الله» الموالي في كل صغيرة وكبيرة لإيران.

أما عن ترسخ فكرة «أن التشيع إيراني» -في حين أن ظهوره وتطوره كان في الجزيرة العربية ومع بدايات الإسلام في القرن الأول الهجري ثم في العراق- فقد ساهمت فيه بعض الصراعات والمواقف العربية كذلك، والحرب العراقية الإيرانية، وبعض الكتب والمؤلفات، مثل كتاب «وجاء دور المجوس». ولا يمكن في اعتقادي معالجة بعض ذيول هذه القضية ما لم تتغير السياسة الإيرانية تجاه العالم العربي خاصة.

● هل يمكننا أن نقرّ بأنّ قبول الديمقراطيّة والتعدّديّة السياسيّة والفكريّة والتركيز على قيم المواطنة في المجتمعات العربيّة تشكّل أحد أهمّ السبل للخروج من مآزق «الصحوة الدينيّة» ومحاولات الهيمنة الإيرانيّة ومقاومة التطرّف ومخلّفات الطائفيّة؟

■ كان «التوحيد» أو « التقريب» بين المذاهب، وبخاصة بين السنة والشيعة، أهم الأفكار المطروحة في الحياة السياسية العربية، منذ مدة طويلة على امتداد القرن العشرين، ومنذ نهاية الحرب العالمية الأولى وزوال الدولة العثمانية. وما ينبغي أن نركز عليه في هذا القرن هو التعددية الثقافية والمذهبية والسياسية. لا بد أن نتجنب تسلط أي فئة أو مذهب على آخر، وأن يتعلم كل طالب في المدرسة وكل إنسان ومواطن تقبل الآخر والتعايش معه بوصفه مختلفًا لا مخطئًا منحرفًا، وأن الحكم على مذاهب المسلمين وغيرهم ليس وظيفة الناس ورجال الدين والدعاة ومراجع التقليد والحكومات. إذا رسخت مثل هذه الأفكار في مجتمعاتنا فستتراجع الطائفية وتفشل دعوة التسلط والهيمنة، وتفشل معها محاولات إخضاع العالم والعقل العربي لمثل هذه النداءات.

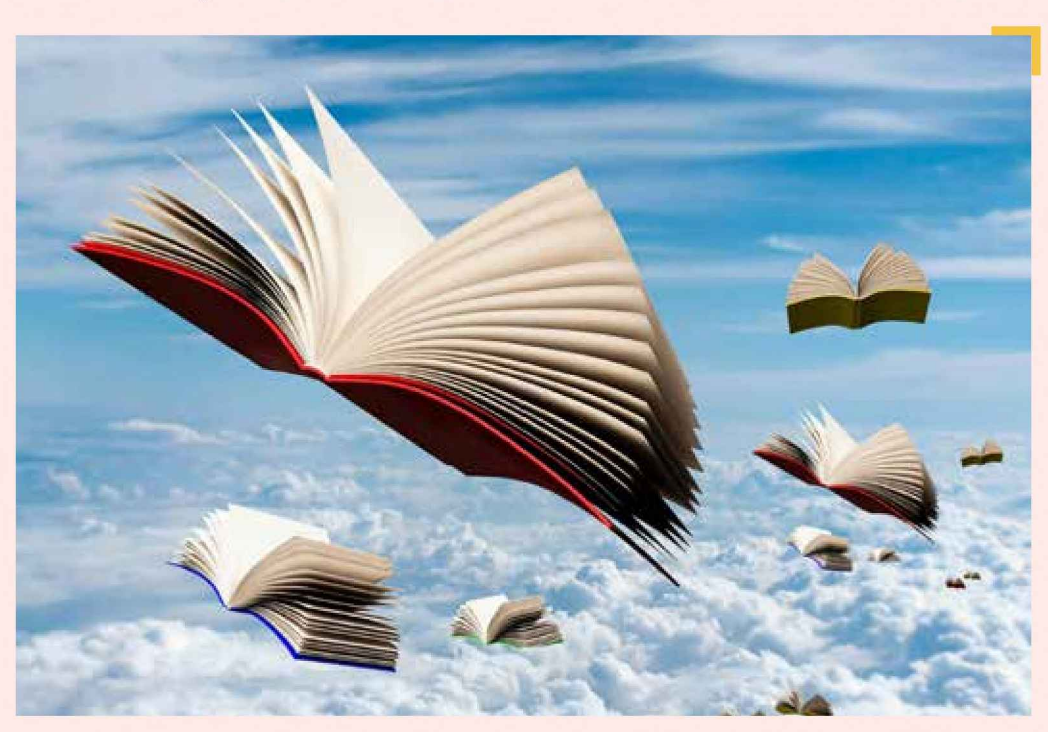


وليد الخشاب
ناقد مصري

الشعر في الفضاء الاحتمالي: كلام الفنان و«اكتساب الشعر» ومفهوم الوحي الإبداعي

يتفاعل الشعر العربي الآن مع القارئ في إطار انقلاب في شكل التواصل بين المبدع والمتلقي؛ نتيجة التغيرات التقنية الحاسمة التي يعيشها العالم منذ أن تسيّدَت شبكةُ المعلومات (الإنترنت) فضاءَ الثقافة والإعلام تدريجيًّا، منذ نهاية القرن الماضي. فالشعر أكثر نوع فني قد تأثر بتراجع دور الكتاب المطبوع، وغدا من الصعب على الشاعر أن ينشر ديوانه إلا إن ساهم في نفقات الطبع، أو طبعه على نفقته. وصارت منصات التواصل الاجتماعي أو المواقع الإلكترونية المنفذ الأساسي للتواصل بين الشاعر وقارئه -حتى إن طبع الشاعر ديوانًا ورقيًّا- إلى درجة أن الفضاء الاحتمالي بات ساحةً لبعض الأنواع الشعرية الجديدة التي نشأت من رحم الوسائط والمنصات الافتراضية المعاصرة.

يفتح تأمل الشعر «الإلكتروني» المنشور بالفضاء



الافتراضي أبوابًا جديدة لفهم ماهية الشعر من زاوية تواكب تغيرات العصر التقنية والثقافية، ولدراسة الآثار البالغة التي خلفها التطور التقني على إنتاج الكلمة الأدبية، ولا سيما في قالب القصيدة. أولًا، يعود بنا الشعر في العصر الإلكتروني وزمان وفضاء شبكة المعلومات إلى ظروف عصور قديمة لا تقتصر فيها عملية إبداع الشعر على نشاط ملكة خاصة للناطق/ الشاعر، بل تضم عنصر العلاقة بين الناطق ومحيط أوسع، أو كيان أعظم منه يستلهمه و«يكتسب» منه الكلمات التي يصوغها شعرًا. كان الشعر في العصور الكلاسيكية العربية والإغريقية وليد تواصل بين شيطان الشعر والشاعر. هو اليوم وليد تفاعل الشاعر مع دائرة الإنترنت المشحونة بالمعلومات والكلمات وكأنها معرفة لا نهائية. ثانيًا، تأثرت القصيدة المعاصرة بطبيعة وسيط الإنترنت ومنصات التواصل الاجتماعية عليه، وسيولة مفهوم المؤلف، الذي صار «مُرَكِّبَ» الكلمات بعضها إلى جانب بعض -حتى لو لم تكن كلها من تأليفه- بحيث صارت أحيانًا في منطقة رمادية بين التأليف والاقتباس والاستلهام.

الإبداع الدائم والإلهام الوقتي

على صعيد نظرية الإبداع، في عصر الفضاء الاحتمالي والشعر الإلكتروني -أي الشعر المنتج والمنشور عبر وسائط إلكترونية مثل الحاسوب وشبكة المعلومات، النت- يتفصل تصور جديد لفكرة الإلهام/ الوحي. في ثقافة العرب الكلاسيكية، كان مصدر الشعر إلهامًا من شيطان الشعر، وهي فكرة قريبة من التصور الإغريقي القديم. مع تثبت الإسلام، ساد فهم الإلهام الشعري بوصفه نتاج قريحة الشاعر، بينما اقتصر مفهوم الوحي على كلام الله المتجلي في كتابه، وفي الحالين صار فهم الكلام، من حيث هو كلام، مرتبطًا بقدرة الله الواسعة وإحاطته بكل شيء. فهو سبحانه خالق كل شيء، ثم «يكتسب» المتكلم قيمة عمله واستخدامه للكلام للغاية الأخلاقية أو غير الأخلاقية التي يوجهه نحوها. فإن قال المتكلم/ الشاعر شعرًا سعى به في الخير، فهو شعر خَيّر، وإن حاد بكلامه شعرًا عن طريق الخير، حَقّ عليه اللوم الأخلاقي.

ما زال ذلك المفهوم صالحًا لفهم القيمة الأخلاقية للشعر اليوم، مع عودة الوعي التقني الحديث بإمكانات

> **كان الشعر في العصور الكلاسيكية العربية والإغريقية وليد تواصل بين شيطان الشعر والشاعر، أما اليوم فوليد تفاعل الشاعر مع دائرة الإنترنت المشحونة بالمعلومات والكلمات**

الفضاء الافتراضي التي تذكر القارئ بقدرة الله. فالبريد الإلكتروني الذي قرّبَ بين الناس من أدنى الأرض إلى أقصاها يذكر المتأمل بقدرة الله على أن يجعل الناس «شعوبًا وقبائل لتعارفوا»، ويوحي للمتدبر بأن ذلك الوسيط التقني الحديث يتمثل قدرة الله السميع العليم؛ لأن البريد الإلكتروني يحفظ أسرار القلوب ويذكرنا إذًا بوجود ذات عليا هي عليمة بذات الصدور. ولأن الفضاء الاحتمالي حامل لقسم كبير من معارف البشرية، فهو يذكرنا بأن فوقه ذاتًا إلهية هي فوق كل ذي علم عليم. كذلك في مجال الشعر على الفضاء الإلكتروني: يمكن فهمه بوصفه إنتاج ذات مبدعة، لكنها ذات تتفاعل مع أشعار العالم المتاحة على النت، وبالتالي هي متأثرة بالإلهام الشخصي من ناحية، وبما يُوَحى إليها من جماع إنتاجات شعر البشرية المتاح على شبكة الإنترنت، من ناحية أخرى.

أفاض باحثون كُثُر في تأسيس نظرية الوحي في الثقافات العربية في عالم الإبداع، استنادًا إلى التصورات التراثية الإغريقية والعربية عن علاقة الناطق المتمايز (الشاعر، العراف، النبي على سبيل المثال) بدائرة ما وراء الطبيعة. عند قدماء الإغريق، كان الشعر همس الآلهة في روع بشر موهوبين مثل الشعراء والمنشدين. وعند العرب قبل الإسلام، كان الشعر إلهامًا من الجن يُلْقى في نفس الشاعر. ولعل هذا التصور هو الذي تمثلته النصوص المؤسسة للإسلام عندما ميزت بين الهداية التي ينتجها الوحي، وسيط نزول القرآن على الرسول النبي، والغواية التي تترتب على الشعر (والمضمر أن الشعر وليد همس الجن، أو وسوسة الشياطين- وهو تصور قريب من تصور قدماء الإغريق عن الشياطين الخفية، أو الجن).



الروائي المقدوني لوان ستاروفا:
لا أكتب عن الألم
إنما عن البلاهة التي تخلقه

حاوره: **حسن الوزاني** كاتب مغربي

تُعَدّ تجربة لوان ستاروفا الشعرية والروائية معْبرًا ضروريًّا لقراءة مسارات الأدب المقدوني الحديث. في فضائها تلتقي آثارُ أصوله الألبانية وذكرى دولة كانت تسمى يوغوسلافيا وصوتُ بلد حديث من مفارقاته أنه ذُكر في الإنجيل.

ولد لوان ستاروفا سنة ١٩٤١م في ألبانيا. انتقل رفقة عائلته المسلمة إلى مقدونيا حيث يعيش منذ سنة ١٩٤٥م. عمل سفيرًا ليوغوسلافيا لدى منظمة التحرير الفلسطينية بتونس، ثم سفيرًا لمقدونيا في باريس بفرنسا. مارس تدريس الأدب الفرنسي بجامعة سكوبجي بمقدونيا، وعُرف بثلاثيته الروائية التي تدون لمأساة شعوب منطقة البلقان، وقد ترجمت إلى لغات عدة. وهي تضم «كتُب والدي»، و«زمن الماعز»، و«متحف الإلحاد». له أعمال سردية أخرى، من بينها: «حدود الربيع»، و«العصفور الأسطوري»، و«المفتاح البلقاني»، و«الأرض المجتثة». وإلى جانب حضوره على مستوى الكتابة الروائية، استطاع لوان ستاروفا أن ينسج لنفسه فضاءه الشعري الخاص.

صدرت الترجمة الفرنسية لمجموعته «قصائد قرطاج» بكندا بعد أن ظهرت باللغتين المقدونية والألبانية. وقد حفل الإصدار الأخير بمقدمة عميقة للشاعر العربي أدونيس.

التعدد اللغوي يخلق مشكلات في التواصل أحيانًا، لكنه عامل حافز لحركية ثقافية معينة، خصوصًا مع حضور نشاط الترجمة

ظلال الأيديولوجيا والتاريخ

• مقدونيا بلد جديد على الرغم من أن اسمها ورد في الإنجيل. كيف تتمثل هذه المفارقة؟

■ بالفعل. مقدونيا هو اسم بلد عريق يوجد منذ قرون. وقد ورثَ الشعب السلافي، الذي حل في هذا البلد، كثيرًا من علاماته الثقافية، وانطفأتْ أخرى مع توالي السنين. وتُمثل مقدونيا الآن الجزء العاشر من يوغوسلافيا السابقة، وقد ارتبط ظهورُها من جديد بالانفجار الذي عرفته المنطقة وبانهيار الاتحاد السوفييتي والنظام الشيوعي. والحقيقة أنه إذا كانت يوغوسلافيا قد استطاعت أن تحقق تطورًا معينًا وأن تجمع حولها عددًا من الشعوب، فإن نظامها الشيوعي لم يكن يحمل حلولًا بعيدة المدى لمشكلات هذا التعدد. وقد ورثت مقدونيا جزءًا من هذا الماضي. إنها منطقة حافلة بسكونيتها الخاصة، التي تشكل أحيانًا، بشكل مفارق، منطقةَ قوة. وهي سكونية تكمن أهم علاماتها في استمرار ظلال الإمبراطورية العثمانية وظلال الأيديولوجيا والتاريخ.



وذلك بشكل يجعل من مقدونيا أشبه بمتحف لمختلف الثقافات والحضارات واللغات والتجارب. حيث نجد مثلًا أن أغلب سكان مقدونيا ينحدرون من جذور سلافية، كما أن ٣٠٪ منهم هم ألبانيون أو أتراك، ويشغل المسلمون ٩٠٪ من هذه النسبة. وللأسف، عرفت المنطقة، بعد سنوات من التعايش، نزاعات مؤلمة بين المقدونيين والألبان، لم تلبث، لحسن الحظ، أن خمدت.

• يبدو أن ثقل التراكم التاريخي محدِّدٌ لجانب من الوضع الثقافي الراهن بمقدونيا. كيف تحدد أهم علامات هذا المشهد؟

■ أستطيع أن أميز بين مستويين يحددان خصوصيات المشهد الثقافي والإبداعي المقدوني. فمن جهة، ورثت مقدونيا ثروة حقيقية على مستوى أشكال التراث الشعبي والأدب، ومن جهة ثانية، لم تستطع بناء مؤسسات منتظمة، كما يقتضي ذلك منطقُ التطور.

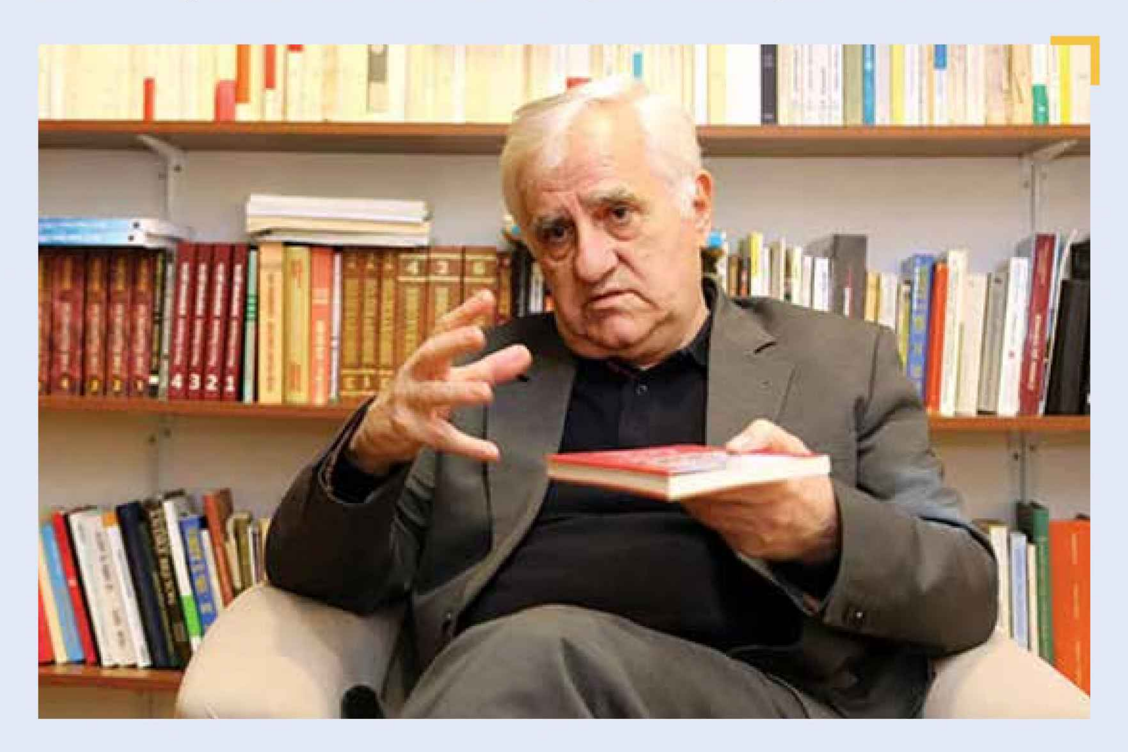
لقد كان الماضي حافلًا بالشروخ، وذلك بالرغم من مجهودات الأجيال التي كانت منكبة على محاولة تجاوزها، وعلى البحث عن منافذ جديدة وعن أفق للاستمرار على مستويات الفن والأدب والتاريخ. وهي مجهودات شكلت بالتأكيد مؤشرًا على حركية ثقافية معينة. وإضافة إلى ذلك، تركت مرحلة الشيوعية آثارها الخاصة، حيث إن سيادة مفاهيم الواقعية الاجتماعية في هذه اللحظة، كانت تحد من إمكانيات التواصل والإبداع، اعتبارًا لتمثله كممارسة خاضعة لقوانين الحزب الواحد. وهو الأمر الذي تَكرسَ أيضًا مع استمرار ظلال العزلة التي عاشتها المنطقة. لقد كان الأدباء، إذن، خُدامًا للنظام السائد، وذلك بشكل كان يُفقر الأبعاد الفنية والجمالية للأعمال الأدبية. غير أن ذلك لحسن الحظ، لم يدم طويلًا، حيث عرفت الستينيات، مثلًا، نوعًا من الانفتاح، تجلت علاماتُه في أعمال الترجمة وفي آثارها العميقة، حيث همت أعمال رامبو ومالارميه وبودلير وأدباء المرحلة الكبار. في حين لم يشمل هذا الوضع الدول الأخرى في المنطقة، حيث كانت تعتبر ترجمة نصوص الشعراء الفرنسيين، المتسمة حينها بنفحاتها الرمزية، تراجعًا عن الروح الثورية.

وتأسس الانفتاح الذي عرفته منطقتنا بعلامتين أساسيتين: ارتبطت العلامة الأولى بلجوء الشعراء إلى الفلكلور وإلى الثقافة الشعبية، بينما تمثلت العلامة الأخرى في حثهم عن هامش لتحقيق نوع من الاستمرار، حيث شكل مثلًا اكتشافُ غارسيا لوركا ماركيز محطة لها أكثر من دلالة ومؤشرًا على الانتماء إلى اللحظة الشعرية الأوربية القائمة حينها على البحث عن المجهول والغرائبي. وقد استمر هذا الاتجاه حتى الآن، ولكن على نحو مختلف بالطبع. وارتبط هذا التعايش بين العلامتين بالسيرورة التاريخية لتوزع الساكنة، حيث إن الأدباء المنحدرين من البادية ظلوا يحتفظون بمرجعيتهم الثقافية الشعبية. وذلك على الرغم من كل محاولات النظام الشيوعي التي كانت تستهدف تغيير هذا التوزع الذي كانت المناطق القروية تشغل، في إطاره، ٧٠٪ من الساكنة إلى حدود السنوات الأولى لما بعد نهاية الحرب العالمية الثانية.

التعدد اللغوي وجسور التلاقي

• ثمة علامة مركزية أخرى تحكم المشهد الثقافي والإبداعي المقدوني وأقصد بالضبط التعدد اللغوي. كيف تتدبر هذا التعدد؟

■ أفضل أن أجيبك انطلاقًا من تجربتي الشخصية. لقد ولدت بألبانيا وعشت ودرست بمقدونيا. ولذلك فأنا أكتب باللغتين الألبانية والمقدونية. وهو الوضع نفسه للألبانيين



المقيمين في مقدونيا الذين يشكلون ٣٠٪ من ساكني هذا البلد، وهو الأمر الذي لا ينطبق على المقدونيين. وتلك بالطبع صورة عن العلاقة الدائمة بين الأغلبية والأقليات، حيث تحجم الأولى عن تعلم لغة الثانية. وأرجو تجاوُز هذا الوضع على الرغم من الاختلاف البنيوي للغتين، من حيث إن الألبانية لا تنتمي إلى أية مجموعة لغوية، بخلاف المقدونية التي هي لغة سلافية.

على العموم، أعتقد أن هذا التعدد اللغوي يشكل، على الرغم من مشكلات التواصل التي يخلقها أحيانًا، عاملًا حافزًا لحركية ثقافية معينة، خصوصًا مع حضور نشاط الترجمة، التي احتفظت بوتيرتها حتى في لحظات أحداث الاصطدامات بين الألبانيين والمقدونيين.. أما أنا شخصيًّا، فلي معرفة عميقة باللغات السلافية الأخرى تمكنني من توظيف أسرارها الخفية داخل كتاباتي. وإذا كانت كل لغة تملك عتماتها الخاصة التي تستحيل ترجمتُها إلى لغة أخرى، فإنني أجد نفسي سعيدًا بامتلاكي هذه العتمات المضاعَفة، وهو الأمر الذي يتطلب مني جهدًا مستمرًّا ونفسًا طويلًا وحقيقيًّا.

• في نصوصك السردية يحضر الأب وغيره من أفراد العائلة كثيرًا. هل يشكل هذا الحضور تعويضًا عن غربتك المفترَضة؟

■ أنا أنتمي لعائلة ألبانية مسلمة هاجرت إلى مقدونيا. وبذلك كانت العائلة لي وطنًا دائمًا، أبحث عن جذوره باستمرار. إنها أشبه بقرطاج التي استطاعت أن تقاوم خطر المحو. العائلة إذن تشكل لي العنصرَ الأساس داخل مسار حياتي، حيث أنشغلُ بالبحث عن هامش للتلاقي بين جيليها من الأسلاف والأبناء، وهو الأمر الذي يحضر في كتاباتي السردية خصوصًا، وذلك مع كثير من الحذر من السقوط في كتابة بورتريه تقريري للعائلة يمكن أن يكون على حساب أدبية الكتابة. لقد عشت خمسين سنة، والآن أنا أعيش جزءًا آخر من حياتي، وهو جزء أعدّه هدية من الله، ولذلك قررتُ أن أكرس ما تبقى من حياتي للبحث عن جذور عائلتي من خلال الكتابة وللإنصات لأصوات والديَّ الراحلين الخفية، حيث تمنحني الكتابة بذلك متعة قضاء لحظات رائعة معهما.

تستطيع الجوائز أن تبعد الكاتب من طريقه، وهو ما حدث لأغلب الحاصلين على جائزة نوبل

• أنت ذو أصول ألبانية. كيف استطاعت كِتابتُك أن تَنسجَ أُفُقَها الخاصَّ داخل المشهد الإبداعي المقدوني؟

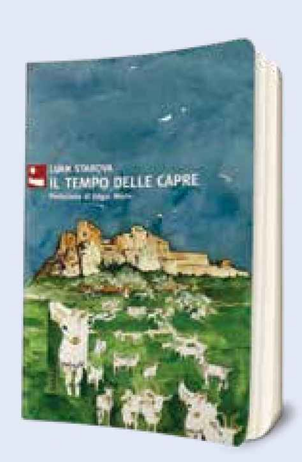
■ هذا سؤال مهم. قد أبدو حسب تأويل ما كشخص خان أهله لكي يبحث عن مكان له بين الآخرين. وبالطبع أنا لست كذلك، كما أن ثمة تسامحًا بين الشعبين، الألباني والمقدوني، يمنحني هامشًا حقيقيًّا للحياة، وإن كان ذلك ليس يسيرًا وبديهيًّا خصوصًا في لحظات التوتر والاصطدام بين الشعبين. وخلال لحظات الضعف تلك يُبحَث عادة عن المجرمين وعن الخونة أو يُخلَقون إن اقتضى الحال. وعلى العموم، لقد اخترت الإبداع وطنًا لي، كما أن اللغة ليست ملكًا لشعب معين، ولكنها ملك للحياة، ولذلك فإن جذور اللغات تلتقي في مكان ما. لنأخذ مثلًا كلمة «mother»، نجد المفردة نفسها في لغات أخرى: «أم» بالعربية، «mère» بالفرنسية، «mutter» بالألمانية، «madre» بالإسبانية. تملك اللغة إذن أدراجًا تقود نحو الأبدي والقار، كما أنها تحتفظ بنوع من التضامن بين تجلياتها، حيث إن امتلاك لغتين أو ثلاث لغات يمكن أن يمنح بعدًا شعريًّا للغة المستعملة. وبالطبع، يظل تحقيق ذلك رهين أشياء أخرى.

توظيف الأسطورة ومقاومة البلاهة

• توظف عددٌ من أعمالك الأسطورة بشكل واضح. هل يشكل ذلك نزوعًا نحو محو آثار الواقعية التي طبعت أعمال العهد الشيوعي؟

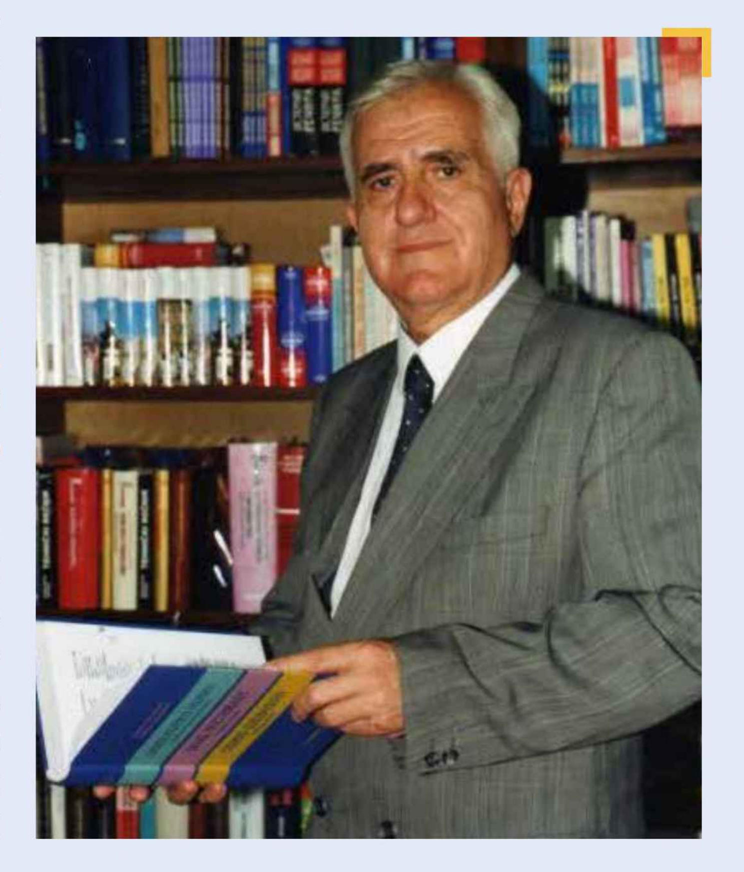
■ أرى الأسطورة حلقة تتجمع في إطارها التجارب الإنسانية. وأعتقد أن توظيف الأسطورة يقتضي نوعًا من الحذر بغية تجنب مكايدها؛ لأنها أشبه بمتاهة يسهل الدخول إليها بينما يبدو الخروج منها عسيرًا ومستحيلًا في بعض الأحيان. وفيما يخصني، أشتغل في أعمالي السردية على التضحية والأساطير المرتبطة بها. يحضر ذلك مثلًا في

عملي الروائي «زمن الماعز»، سواء بشكل واعٍ أو لا شعوري. ويعود جانب من ذلك إلى الحضور الدال للأسطورة داخل المرجعية الثقافية القديمة لمنطقة البلقان، حيث انبثقت هناك الأساطير الإنسانية الكبرى، كأساطير سيزيف وبروميثيو وأوديب. وبالطبع كنت حريصًا في روايتي على الأخذ في الحسبان تحولات سياق الأسطورة، وتغير الأسطورة نفسها التي صارت بعضُ تجلياتها في الوقت الراهن أقربَ إلى الكذب، تمامًا كما هو الأمر بالنسبة إلى الأساطير المرتبطة بهتلر وبموسوليني وببقية طغاة العالم. ويبقى الأدب هو الطريق الأفضل للانتقال بالإنسان إلى الأسطورة والعودة به منها بعيدًا من مزالقها الخفية.



• في عملك السردي «زمن الماعز» تحضر أيضًا روح الدعابة. وهو ما يتضح مثلًا من خلال اختيارك حيوان الماعز كبطل للرواية. هل تلك طريقتك في تدجين الواقع؟

■ لقد كانت مرحلة النظام الستاليني مرحلة مأساوية، وتساوق ذلك مع مرحلة طفولتي. ولذلك ارتبطت صورةُ المقاومة داخل مخيلتي الصغيرة بحيوان الماعز، وهو حيوان ظل يعيش بجانب الإنسان منذ القدم. وضدًّا لذلك، اختارَ النظام القضاء هذا الحيوان بهدف تغيير طرق عيش البدو. كان يمكن أن أكتب عن تراجيديا الدول الشيوعية بطريقة تأريخية وكرونولوجية، غير أن هدفي لم يكن هو الكتابة عن الألم وإنما عن البلاهة التي تخلق هذا الألم، وعن هؤلاء الذين أقدموا على قتل حيوانات الماعز مدفوعين بجرعة كبيرة من الجنون. ولذلك كنتُ مقتنعًا بأن الكتابة عن هذا الحدث ستكون أكثر دلالة بتوظيف روح الدعابة التي تستمد قوتها من فكاهة الشعب البليغة ببساطتها.



• تميلُ مجموعتك الشعرية «قرطاج» نحو الغرائبي. هل يتعلق الأمر برغبتك في تحقيق نوع من التصالح بين واقعية أعمالك السردية وغرائبية كتابتك الشعرية؟

■ بين الواقعي والخيالي ثمة طريق وعر يصعب معه البحث عن الممر الصحيح، غير أن الحياة والتجربة يمكنهما أن تقودانا إليه. لقد كانت قرطاج توحي لي بقدرة الإنسان على المقاومة. عشتُ بقرطاج طيلة أربع سنوات سفيرًا ليوغوسلافيا لدى الفلسطينيين. وكان لي اتصال متواصل، بحكم وظيفتي وبحكم الصداقة أيضًا، مع ياسر عرفات وفاروق

قدومي وأبي إياد. كما كان بيتي يقع على بضعة أمتار من مقر إقامة أبي جهاد، حيث تعرض لعملية الاغتيال الدنيئة.

لقد عشتُ إذن داخل هذا السياق الذي أتحدث عنه للمرة الأولى؛ لأن تفاصيله أقوى من الكلام (يطلب مني خلال هذه اللحظة لوان ستاورفا، متأثرًا، سيجارة مؤكدًا أنها الأولى بعد سنوات من الانقطاع عن التدخين). عشتُ إذن هذا الحلم، وكانت لي ثمة علاقة بين التاريخ العريق لقرطاج ومقاومتها العميقة ووجود الفلسطينيين بتونس الذين كانت تربطني بهم علاقة تعاون كبيرة؛ لكوني سفيرًا لدى دولتهم التي لم تكن موجودة. كانت قرطاج نداء عميقًا للمقاومة. وكان يمكنها أن تكون فلسطين أو بلدي. غير أنني احتفظتُ بقرطاج الخاصة بي، تلك التي يقترب مصيرها من مصير عائلتي الصغيرة التي كانت مطاردة بخطر الفناء دائمًا. وتعاطفًا مع كل ذلك، كان ديواني «قرطاج» شكلًا من الاحتفاء بكل هذه التفاصيل التي تلتقي تراجيديا حياتي الخاصة.

سفر حرّ

• يبدو سفرك الشخصي ببعده التراجيدي امتدادًا لسفر عائلتك.

■ بالفعل. إنه سفر تمتد ظلاله إلى الجذور الأولى، متجاوزًا بذلك الحدود التي تشكل بالفعل تعبيرًا عن تصور ضيق للإنسان ولحريته.

• لسفرك أيضًا جانب آخر. أقصد نجاح أعمالك التي حصلت على أكثر من جائزة دولية؟

■ لم أبحث عن ذلك. ربما كان يهمني الحصول على الجوائز في مرحلة الشباب، غير أنني لم أعد أعير اهتمامًا للموضوع مع تقدم السن. وأستطيع أن أقول الآن: إن احتفائي بجائزة ما كان أشبه بخدعة تغريني بالفرح، بينما كان الحزن يجتاح أبطال رواياتي، وأعني خصوصًا حيوانات الماعز. تستطيع الجوائز أن تبعد كاتبًا ما عن طريقه، وهو ما حدث لأغلب الحاصلين على جائزة نوبل.

• بخلاف هذا الاحتفاء يغيب اسمك عن العديد من الأنطولوجيات التي تقدم شعراء جيل السبعينيات المقدونيين.

النقاد بمقدونيا يحجمون عن تصنيفي ضمن جيل معين لكن الأهم لي هو كتبي، أما الأنطولوجيات المخصصة للأجيال فأشبه بأدلة سياحية

■ أعُدّ نفسي شاعرًا عابرًا للأجيال. كما أن النقاد بمقدونيا يحجمون عن تصنيفي ضمن جيل معين، ويعود ذلك أساسًا لانتمائي الموزع بين وطنيين يجعل العاملُ السياسي الانتقالَ بينهما أمرًا عسيرًا. الأهم لي هو كتبي، أما الأنطولوجيات المخصصة للأجيال فهي تبقى أشبه بأدلة سياحية!

• أثرت أكثر من مرة علاقة السياسي بالشعري، وتبدو يائسًا من إمكانية وجود علاقة متكافئة بينهما.

■ ليس مطلَقًا. أنا أومن بالالتزام داخل العمل الأدبي. وهو التزام تجاه الإبداع وجماليته. وبالطبع، لا ينفي ذلك ضرورة الوعيَ السياسي للكاتب؛ لأنه يشتغل أساسًا على الكلمة، والكلمة خطيرة جدًا؛ لأنها تستطيع أن تشعل حربًا ما.



• هل ما زالت الكتابة تملك هذه القوة داخل سياق العولمة الجديد؟

■ بالفعل، اللحظة الحالية هي لحظة تداول بامتياز، يستطيع في إطارها ما هو إلكتروني تقريبَ الناس وأيضًا خلق مسافات بينهم، لاستحالة تعويض الجنس البشري. وأعتقد أن العولمة، التي تتمظهر كبديل عن تراكم تجربة الإنسان، يمكن أن تدمره في لحظة واحدة؛ لأن منطق العولمة لا يؤمن بالاختلاف الإنساني. ثم ألا ترون أن العولمة هي أشبه بالمادية التي قامت عليها مرحلة الشيوعية، حيث كان لينين يدعو إلى وحدة عالمية قائمة على ما هو اقتصادي؟ العولمة تقوم على الفكرة نفسها، بالطبع مع احتفاظها باختلافاتها الخاصة. وأعتقد أن ما يشهده العالم الآن هو نتيجة هذه العولمة، حيث يعمل الأغنياء على خلق أيديولوجيتهم الخاصة القائمة على تدمير الآخر كوسيلة لاستمرارهم. إنهم يسعون إلى خلق صوت واحد يحكم العالم.

الكتب العظيمة ستبقى عظيمة

كيف يمكن للكتب الكلاسيكية أن تغير حياتنا؟



روزفلت مونتاس باحث أميركي　　ترجمة: **لطفية الدليمي** كاتبة ومترجمة عراقية

التحقنا أنا وأخي عام ١٩٨٥م بمنظومة التعليم الخاصة بالمدارس العامة المكتظة بالطلاب إلى حدود كبيرة. لكن برغم هذا الاكتظاظ أوفت وجبات الغداء المجانية في تلك المدارس بقسط كبير من حاجاتنا الغذائية وأبقتنا على قيد الحياة، وإن في كفاف لا تخطئه العين؛ فقد كنّا –مثل كثرة من المهاجرين سوانا– فقراء بلا غطاء مالي، فضلًا عن أننا ما كنّا قد حدّدنا وجهاتنا اللاحقة في الحياة؛ بسبب عدم قدرتنا على التكيف ومعرفة كيفية توجيه الأمور بدقّة وانتظام وحزم. كانت ظلالُ نشأتنا السابقة في الدومينيكان لم تزل تلقي بعبئها الثقيل علينا وتمنع عنا رؤية معالم الطريق غير المطروق في حياتنا النيويوركية الجديدة.

لم تكن حياتي كطالب مدرسة ثانوية آنذاك تبشّرُ بأية بداية ميمونة لما سأختصُّ به من مهنة مستقبلية كإداري أكاديمي وعضو قسم تدريسي في إحدى جامعات النخبة الأميركية Ivy League (يقصد جامعة كولومبيا، المترجمة). لكن ما بدت رحلة منفّرة لي في بداية حياتي الدراسية تلك، أصبحت، في مرحلة ما منها، أقل تنفيرًا وتعويقًا لي، ثم استحالت بداية لشروعي في رحلة ممتعة استطعتُ فيها التأمل بهدوء وثقة في العالم الفكري والاجتماعي الذي وجدتُني فيه حينذاك. استمدّ ارتقائي الفكري غذاءه من تعليم يستأنسُ بعضُهم توصيفه بأنه تعليم يقوم على طول المعاشرة مع «الكتب العظيمة The Great Books»، وهو التعليم ذاته الذي جعلني على قدر غير يسير من الحساسية تجاه توجهات النقد الثقافي المؤثر نحو المُعتمَد The Canon- تلك التوجهات التي تؤكّدُ أنّ أعمال هوميروس وسوفوكليس وأفلاطون ومونتين وثربانتس وغوته وهيغل ودوستويفسكي وفيرجينيا وولف... إلخ، ليست أعمالًا موجّهة لشخوصٍ أمثالي، بل هي أعمالٌ كُتِبت حصريًّا للبيض، الأغنياء، المولودين بامتيازات طبقية لم أستطع إليها سبيلًا.

الكلاسيكيات والأجيال الشابة

اعتدتُ كلّ صيف، منذ عام ٢٠٠٩م، أن أعرّف الحوارات الأفلاطونية بشأن سقراط لأعداد متزايدة من طلبة المدارس الثانوية الذين ينتمون لعوائل تُصنّفُ بأنها ذات الدخول الأدنى في الولايات المتحدة، والذين يطمحون لأن يكونوا أوائل من يرتادون الكليات بين عوائلهم. كانت غايتي من تلك الفعالية أن أعرّف هؤلاء الطلبة على التقاليد السياسية والأخلاقية والفلسفية الرفيعة التي يمكن لأعمال سقراط وتضحيته أن تكون مصدرًا ملهمًا لها. شهدتُ سنة بعد أخرى الكيفية التي يرتقي بها طلبتي لمستويات رفيعة من الامتحان الذاتي والمساءلة الشخصية لانتماءاتهم الأخلاقية والفلسفية، وفي كثير من الأحيان كانوا يجتهدون في إعادة توجيه دفة حياتهم بطريقة مخلصة ومستديمة وثابتة.

ثمة قناعةٌ واسعة الانتشار بين أوساط أساتذة الأدب الجامعيين مفادها أنْ ليس هناك شيء اسمه «كتاب عظيم»

لم يعُد طلبتي يرون في أرسطو وهوبز ولوك وكل الشخصيات الفلسفية العظيمة التي ندرسها محض نصوص جامدة كتبها أشخاص غريبون عن البشر، بل راحوا يرونهم مفكرين يتحدثون إليهم بصوت حي حول موضوعات ذات أهمية وراهنية كبرى هم في مسيس الحاجة إليها؛ لكي يطوروا خبراتهم الشخصية. ومرة بعد أخرى بتُّ أشهد في هؤلاء الطلبة اليافعين انفتاحًا على مصادر ثمينة للارتقاء الذاتي وإضفاء معنى على الحياة بعيدًا من المحدوديات والضغوطات المالية التي لطالما حجّمت قدراتهم وأفقرت حيواتهم من قبلُ.

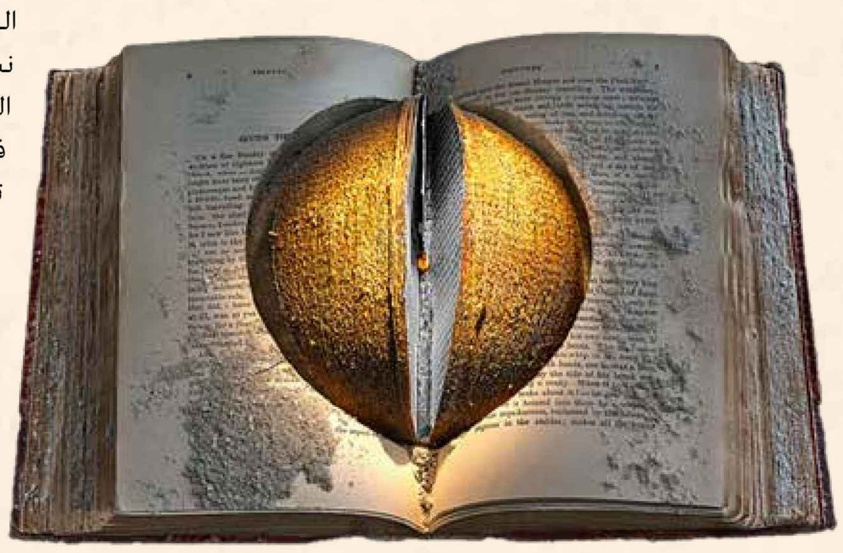
يمكنُ للقدرة التحريرية التي تحوزها الأعمال العظيمة المنضوية في «المعتمد» أن تضيع بسهولة وسط المتاهة النظرية التي تعجّ بها أقسام الإنسانيات الأكاديمية، وفي الوقت ذاته صارت مؤسسات التعليم العالي تُبدي قبولًا متزايدًا للتخلي عن فكرة التعليم الحر القائم على فكرة التعلم من أجل التعلّم ذاته، وصارت ترجّحُ الدراسات الخاصة بالتعليم المهني والمتخصص. لكن على الرغم من ذلك لم تزل الكلاسيكيات القديمة تمتلك القدرة على التأثير في الأجيال الشابة وجعلهم يتخذون مسارات في حياتهم يعجز عن فعلها التعليم التقني. نحنُ هنا لا نسعى للتقليل من الأهمية العملية والتطبيقية للتعليم التقني العالي والمتخصص، كل ما نبتغيه هو معاكسة النكران السائد لقدرة الأقسام الأكاديمية الخاصة بالإنسانيات في كلياتنا وجامعاتنا على حفظ استمرارية زخم وحيوية التعليم الحر وأهميته في نشأة أجيالنا الجديدة.


روزفلت مونتاس

ماهية الكتاب العظيم

ثمة قناعةٌ واسعة الانتشار بين أوساط أساتذة الأدب الجامعيين مفادها أنْ ليس هناك شيء اسمه «كتابٌ عظيم»، ولو شئنا وصف الحالة بطريقة أفضل توصيفًا وأكثر وضوحًا فيمكن التصريح بوجود رؤية راسخة في الأقسام الأكاديمية الخاصة بالإنسانيات تفيدُ بعدم وجود أساس مكين يمكن بعونٍ منه أن يستمدّ المرء أحكامًا قابلة للتعميم فيما يخصُّ عظمة كتابٍ ما؛ لكنّ تحدي فكرة «العظمة» الكامنة في عمل أدبي أو فني (وهو التحدي ذاته الذي ينطوي على فكرة إضفاء قيم تراتبية على التعبيرات الثقافية) ليس بذلك القدر من غير المعقولية الذي قد يبدو عليه للوهلة الأولى. لو شاء أحدٌ ما الإشارة إلى صفات جمالية في عملٍ ما فسيعرفُ قبل غيره مدى المشقة الكامنة في هذا الفعل؛ إذ إن محاولات بشرية حثيثة منذ القدم فشلت في تقديم معايير موضوعية يمكن أن تكون نبراسًا هاديًا لنا في تشكيل شواهدنا على «عظمة» أشياء محددة في أعمال أدبية أو فنية. إضافة لذلك فإن الأحكام الجمالية يمكن أن تنحلّ بسهولة من أحكام صلبة لتنتهي في خاتمة الأمر إلى أن تكون مدار تفضيلات شخصية ومسألة تقييمات مشبعة بالفردانية والشخصانية.

لكننا، ومن غير التقليل من شأن استبصارات النظرية النقدية المعاصرة، نستطيعُ احتواء القوة الباعثة على شلل الأدب في هذه النظرية عبر تجنب أي جهد منظّم لتعريف الكتاب (الأدبي) العظيم -أو ما يسمّى بالعمل الكلاسيكي- بالإشارة إلى أية ماهية تعريفية سواء كانت جمالية أو أيديولوجية أو تأريخية. نستطيعُ في المقابل،



وببساطة تامة، عمل مسحٍ شامل لكل النصوص التي استعصت على مفاعيل الزمن ووصلت إلينا في سجلات مكتوبة متخطية بضعة آلاف السنوات المعروفة، ولنلحظْ في هذا الشأن أنّ أعمالًا بذاتها وليست سواها هي التي برهنت قدرتها على إضاءة حيوات كثيرين من شتى صنوف البشر في ظروف تأريخية متعددة ومختلفة.

استطاعت هذه الأعمال بطريقة ما تخطّي ظروف نشأتها الأولى، وعلى الرغم من أنها تحكي عن عصرها فإنّ لها القدرة على تجاوز حدود ذلك العصر والامتداد عبر الزمن نحو عصور لاحقة من ضمنها عصرنا الحالي. أنا، على سبيل المثال، لستُ في حاجة لفهم الكثير -بل حتى أقل القليل- من الصراعات السياسية التي سادت مدينة فلورنسا الإيطالية، في القرن الرابع عشر، (وهي صراعات نشهدُ أمثلة لها في «الكوميديا الإلهية» لدانتي) لكي أجعل ذلك العمل، «الكوميديا الإلهية»، مصدرًا ملهمًا لتأملاتي العميقة بشأن الإنسانية. الأعمال (الأدبية) العظيمة إنما صارت عظيمة لانطوائها على مقدرة بينة -وإن تكن مراوغة بعض الشيء- تضيء تجربتنا الإنسانية المشتركة.

مكامن الدهشة والغموض

ليس المرء في حاجة لأن يفترض ماهية ميتافيزيقية للطبيعة البشرية لأجل إدراك أن كل البشر يتشاركون خصائص أساسية متماثلة: ابتداءً من التنظيم البيولوجي المتخصص حتى المعمارية الجينية المتخصصة... ومن أشكال محددة من الإدراك حتى حالة العيش الوجودية التي ندرك فيها جميعًا حقيقة الموت الذي يمثل الخاتمة الطبيعية لوجودنا البشري. يمكن الحفاظ على استبصارات النظرية النقدية، وفي الوقت ذاته يمكن عدم استبعاد الأساس الذي تقوم عليه حججنا بشأن كيفية عمل الفن والأدب في الكشف عن مكامن الدهشة والغموض في تجربتنا الإنسانية المشتركة. من المثير للملاحظة والدراسة أننا يمكن أن نستمرئ متعة إلى أقصى الحدود المتصورة من الحقيقة الخارقة للطبيعة التي مفادها أن الأعمال العظيمة في الأدب والفن يمكن أن تمسك بالخواص المشتركة في تجربتنا الإنسانية عبر وسائط وأساليب أبعد ما تكون عن الخصيصة التشاركية، وأهمها ثلاثة: الفردانية، والذاتية، والخصوصية.

أعمال بذاتها هي التي برهنت قدرتها على إضاءة حيوات كثيرين من شتى صنوف البشر واستطاعت تخطّي ظروف نشأتها الأولى، نحو عصور لاحقة من ضمنها عصرنا الحالي

عندما شرعتُ في تدريس مادة (كتب عظيمة) لطلبة الدراسات الإنسانية الأولية بجامعة كولومبيا (وهو المنهج الأساسي ذاته الذي درستُهُ أنا قبل ثلاثين سنة سبقت رجوعي أستاذًا في كولومبيا. يضمُّ المنهج الأساسي الأعمال الكلاسيكية في «المعتمد» الأدبي والفلسفي بحسب التقاليد الغربية السائدة) فإنني في الغالب أسألُ الطلبة المسجّلين في المنهج الدراسي لهذه المادة السؤال الآتي: عندما تبدأ الشيخوخة والموت بالزحف إليك، ما الذي يجب فعله؟ أعلمني هؤلاء الطلبة أن هذا السؤال ظل يرنّ في عقولهم لسنوات طويلة بعد تخرجهم وانغماسهم في مشاغل مهنية متنوعة المشارب. صحيحٌ أن هؤلاء الشباب يأتون للجامعة مدفوعين بدافع تحسين فرص توظيفهم وحيازة مهارات يمكن لهم معها الحصول على ميزات تنافسية في سوق محكومة بمتطلبات تجارية ومالية محتدمة، لكنهم يدخلون الجامعة في غمرة معضلات وجودية تجتاحهم بطريقة عنيفة، وهم يتطلعون لا إلى الحصول على وظائف مرموقة ماليًا فحسب، بل إلى إعادة تكييف حيواتهم أيضًا وجعلها أكثر تناغمًا مع الحقائق الصارخة للوجود البشري بكلّ تعقيداته وتناقضاته وإشكالياته.

* المادة ترجمة لأجزاء منتخبة من موضوع منشور بموقع Aeon الإلكتروني بتأريخ 21 يناير، 2022م. الرابط الإلكتروني للمادة:

https://aeon.co/essays/why-the-great-books-still-speak-for-themselves-and-for-us.

إنقاذ سقراط: كيف غيّرت الكتب العظيمة حياتي، ولماذا هي مهمّة لجيل جديد؟

Rescuing Socrates: How the Great Books Changed My Life and Why They Matter for a New Generation.

نُشِرَ الكتاب عام 2021.



غوغول الأوكراني كيف أصبح رائدًا للسرد الأدبي الروسي؟

جودت هوشيار مترجم وكاتب عراقي

لم يقتصر الصراع الروسي- الأوكراني على ميادين القتال، بل امتد إلى مجال الثقافة، وهناك اليوم نزاع بين البلدين السلافيين على عدد من عباقرة الأدب الروسي من ذوي الأصول الأوكرانية: (نيكولاي غوغول، فيودور دوستويفسكي، أنطون تشيخوف، ميخائيل بولغاكوف، إسحاق بابل، آنّا أخماتوفا، وغيرهم). هل هم أدباء أوكرانيون أم روس؟ تحاول كل جهة أن تعزز أقوالها بالرجوع إلى سيرهم الذاتية والغيرية، ومذكرات المقربين منهم، والاستشهاد بمقتطفات من أعمالهم الأدبية. الحجج الأوكرانية بهذا الشأن ضعيفة بالنسبة لمعظم هؤلاء الأدباء الكبار؛ لأن الأصول العرقية وحدها لا تحدد هوية الكاتب. لكن الأمر مختلف بالنسبة إلى غوغول الأوكراني الروح، الروسي الإبداع.

يقول الباحثون الأوكرانيون: إن نيكولاي غوغول كاتب أوكراني، وإن كتب بالروسية، ويرد الباحثون الروس «إن صاحب «المعطف» و «أمسيات في قرية بالقرب من ديكانكا» و«المفتش العام»، و«الأرواح الميتة» وغيرها من الروائع الأدبية، هو كاتب روسي، على الرغم من أصوله الأوكرانية؛ لأن هذه الروائع الأدبية كُتبت باللغة الروسية».

لم يقتصر الصراع الروسي- الأوكراني على ميادين القتال، بل امتد إلى مجال الثقافة، فهناك اليوم نزاع على عباقرة من ذوي الأصول الأوكرانية، مثل: دوستويفسكي، وتشيخوف، وبولغاكوف، وآنّا أخماتوفا...

نشأة غوغول

نشأ غوغول في أسرة أوكرانية تتحدث اللغة الأوكرانية الشائعة. وكانت لغته الأم عزيزة عليه، أما اللغة الروسية فقد تعلمها خلال دراسته في الجمنازيوم. اللغة الروسية كانت لغة النخب السياسية والثقافية، ولغة التعليم والمخاطبات الرسمية والتجارية في أوكرانيا. وكان الاعتقاد السائد، بأنها اللغة اللائقة الوحيدة للإبداع الأدبي، وقد استخدمها غوغول ببراعة في إبداعه لاحقًا.

عرفت روسيا وأوكرانيا الازدواجية اللغوية مدة طويلة، ونعني بذلك التعايش بين لغتين في المنطقة نفسها، التي يستخدم المتحدثون بهذه اللغة أو تلك، بناءً على موقف معين. فعلى سبيل المثال، كانت تتعايش في روسيا القيصرية لغتان هما الفرنسية والروسية: استُخدمت الأولى في المجتمع الراقي والمراسلات التجارية، والثانية في الحياة اليومية، وبخاصة بين عامة الناس. لُحِظَت هذه الظاهرة في أوكرانيا أيضًا؛ حيث كانت اللغة الروسية لغة الأدب الجاد والمراسلات عمومًا، في حين اقتصر استخدام الأوكرانية على التواصل اليومي، وبعض الأعمال الأدبية الكوميدية الخفيفة؛ لذلك، كان من المستحيل أن تنطلق إلى النور، وتصبح كاتبًا جادًّا من خلال أعمال أدبية باللغة الأوكرانية، وكانت كتابة الشعر مثلًا بالأوكرانية شكلًا سيئًا. هذا هو السبب في أن العديد من الكتاب الأوكرانيين كتبوا بالروسية، أو باللغتين الأوكرانية والروسية: الأوكرانية للكتابات المسلية الخفيفة، والروسية للأعمال الكبيرة الجادة.

ماذا يقول معاصرو غوغول؟

قال الكاتب الموسوعي الأوكراني بانتيليمون كوليش، أول من كتب سيرة غوغول: «إن إحدى المصادفات المحظوظة في حياة مؤلف «أمسيات في قرية بالقرب من ديكانكا» أن اللغة الروسية، وليست الأوكرانية، هي التي أصبحت لغة الإبداع لديه». ويعتقد كوليش أن الشاب غوغول تلقى من والده الأديب «الدافع الأول لتصوير الحياة الأوكرانية، ولكنه لم يستطع إتقان اللغة الأوكرانية لدرجة تمكنه من الكتابة بهذه اللغة، بحرية إبداعية كاملة».

أما ميخائيل مكسيموفيتش، الذي عرف غوغول شخصيًّا، فيقول: «إنه كان يعرف الأوكرانية، ولكنه لم يرغب في ذلك، واتبع المسار المقبول عمومًا». غوغول، بالطبع، كان يعرف اللغة الأوكرانية؛ تشهد على ذلك السمات المعجمية والنحوية والدلالية والإيقاعية لكتاباته الإبداعية باللغة الروسية. إذن لماذا لم يكتب باللغة الأوكرانية؟

كان غوغول مدركًا لحقيقة أن كلًّا من النقص في لغته الأوكرانية و«التخلف» في اللغة الأدبية الأوكرانية ذاتها آنذاك سيصبحان حاجزين في طريق نشاطه الأدبي، من شأنه أن يعرقل تلك المهام الإبداعية التي حددها هو لنفسه منذ البداية، وأن استخدام الأوكرانية يحد من مجال تأثير أعماله الأدبية في روسيا.

في الوقت نفسه، لم يكن الموقف المهين من اللغة والثقافة الأوكرانية عامة، في الإمبراطورية الروسية، سرًّا لغوغول. كان هناك هجوم مباشر من السلطة القيصرية على المدرسة الأوكرانية، والكتاب الأوكراني، واللغة الأوكرانية؛ حتى إنكار حقيقة وجود مثل هذه اللغة. ولم يقتصر هذا الإنكار على المستوى الرسمي فقط، بل شمل أيضًا العديد من النقاد وفي مقدمتهم ناقد روسيا الكبير فيساريون بيلينسكي الذي جادل، بأن اللغة الأوكرانية حافظت عليها آثار الشعر الشعبي فقط، وأنه «لا توجد لغة أوكرانية أدبية، ولكن هناك لهجة روسية صغيرة (أي أوكرانية) إقليمية، إلى جانب اللهجات السلافية الأخرى. إن اللهجة الروسية الصغيرة مناسبة فقط للقصص الهزلية القصيرة».

لكن غوغول لم يتجنب على الإطلاق «القصص الهزلية» والحكايات والطرائف الأوكرانية. كان ذلك أساسًا تكريمًا للموضة السائدة في سانت بطرسبرغ في ذلك الحين لكل

ما هو أوكراني. لكن غوغول كان يفكر في أهداف أخرى عالية يرى استحالة تحقيقها من دون اللغة الروسية. كان هذا في زمن ليس بوسع أي كاتب أن يهمل اللغة المستخدمة على نطاق واسع، ويبدأ الكتابة بلغة أقل شيوعًا بكثير من دون أن يبدو غريب الأطوار. فاختار غوغول اللغة الشائعة الاستخدام.

عندما بدأ غوغول، نشاطه الأدبي، كان لديه معرفة باللغة الروسية، بعيدة من الكمال، وقد تعرض بسبب ذلك إلى نقد لاذع من الأدباء والنقاد الروس الذين قالوا: إن لغته الروسية ركيكة. قال الكاتب أندريه بيلي: «إن غوغول يشعر أحيانًا كأنه أجنبي. أصبحت اللغة الروسية مألوفة له، ولكنها لم تكن لغته الأم. فقد كان يفكر بالأوكرانية ويكتب بالروسية، وحاول طوال حياته أن يدرس الروسية ويتقنها بعمق قدر الإمكان. وقد حقق نجاحًا مذهلًا في هذا المجال». يرى بعض النقاد الروس أن الزعم أن غوغول كاتب أوكراني هو مثال حي على سوء فهم أو إنكار لحقيقة أن الأدب الوطني لا وجود له خارج اللغة الوطنية. وهذه اللغة ليست مجرد منظومة أو مجموعة علامات ميتة وخاملة، بل تعبير عن الروح البشرية بكل عمقها وتنوعها غير المتناهي، بما في ذلك الروح الوطنية.

«أوكرنة» غوغول

ظهرت في السنوات الأخيرة دراسات أوكرانية كثيرة حول حياة غوغول وأدبه، التي تهدف إلى «أوكرنة» غوغول استنادًا إلى الأصل العرقي للكاتب ومسقط رأسه وقضاء نحو نصف عمره في أوكرانيا. إذا عددنا هذا الرأي صحيحًا فإنه يشمل العديد من الكتّاب الروس الكبار، من ذوي الأصول الأوكرانية. يزعم بعض النقاد الأوكرانيين أن غوغول كان يؤدي مهمة خاصة في الأدب الروسي، يتلخص جوهرها الخفي في أن يظهر للعالم كله، من خلال اللغة الروسية، أن روسيا بلد النفوس الميتة، حيث لا يوجد شيء مشرق، ولا يسمع فيها سوى الشتائم فقط. ويزعم بعض النقاد الأوكرانيين، أن اللغة ليست «العامل الحاسم في انتماء عمل ما إلى هذا الأدب الوطني أو ذاك، ويؤكدون أن الخصائص الوطنية وسمات الشخصية الوطنية يمكن التعبير عنها بلغة شعب آخر. يمكن للكاتب حقًّا أن يعبر بلغة أجنبية -ضمن حدود معينة- عن «النظرة الوطنية إلى الحياة والعالم» لشعب آخر، وبخاصة الشعب الذي ينتمي إليه عرقيًّا، ويمكن أن «ينتمي» إلى ثقافته الروحية أيضًا. وغوغول مثال على ذلك. حيث يؤدي المكون الأوكراني دورًا مهمًّا وأساسيًّا في اللغة الروسية لغوغول مثل سمات الشخصية الوطنية، ورؤيته للعالم، والذاكرة التاريخية، والتقاليد العرقية الأدبية المتأصلة في الكاتب، وفي الوقت نفسه يحتل غوغول مكانة خاصة في الأدب الروسي بوصفه الكاتب الذي دشن الفن القصصي الروسي.

من المستحيل تحديد البلد الذي يجب أن ينسب إليه غوغول؛ لأن أعماله الأدبية أثرت إلى حد كبير في تطور الثقافتين الروسية والأوكرانية. بالطبع، يمكن القول: إن غوغول أوكراني، ولكن ليس من الصحيح القول: إنه كاتب أوكراني فقط وليس كاتبًا روسيًّا. كان غوغول قادرًا على الجمع بين الحب الشديد لوطنه أوكرانيا واعتزازه بالدولة السلافية الكبرى، روسيا القيصرية.

أقوال غوغول عن نفسه

تكتسب آراء غوغول حول انتمائه الوطني والروحي والثقافي أهمية خاصة في الجدل الدائر حاليًّا حوله بين الجانبين الروسي والأوكراني، ومحاولة كل طرف انتزاعه من الطرف الآخر. كتب غوغول: «بشكل عام، تصبح روسيا أقرب فأقرب إليّ بمضي الزمن، إنها أكثر من وطن، وفيها

ما هو أعلى من الوطن، كما لو كانت هذه الأرض هي الأقرب إلى الوطن السماوي». لم يكن غوغول في حاجة إلى معرفة ما إذا كان أوكرانيًّا أم روسيًّا؛ فقد دفعه أصدقاؤه إلى الجدل حول ذلك. في عام ١٨٤٤م استجاب لطلب ألكسندرا أوسيبوفنا سميرنوفا حول تحديد هويته الثقافية على النحو الآتي:

«سأخبرك بكلمة واحدة عن نوع الروح التي أمتلكها، أوكرانية أم روسية؛ لأنه، كما أرى من رسالتك، كان هذا في وقت من الأوقات موضوع تفكيرك ونزاعاتك مع الآخرين. لهذا سأقول لك: إنني شخصيًّا لا أعرف أي نوع من الروح لديَّ، أوكرانية أم روسية. أنا أعرف فقط أنني لن أعطي أي ميزة بأي حال من الأحوال لأوكرانيا على روسيا، أو لروسيا على أوكرانيا. فهما هبة من الله، وكما لو كان كل منهما تحتوي عن قصد في حد ذاته على ما لا يوجد في الأخرى... روسيا وأوكرانيا هما روحان توأمان تكمل الواحدة منهما الأخرى، وهما أصيلتان وقويتان بالقدر نفسه. ومن المستحيل إعطاء الأفضلية لإحداهما على حساب الأخرى».

في الوقت نفسه، أكد غوغول -من دون التقليل بأي شكل من دور الثقافة الأوكرانية- ضرورة دعم وتطوير اللغة الأدبية الروسية قائلًا: «نحن بحاجة إلى الكتابة باللغة الروسية. يجب أن نسعى جاهدين لدعم وتعزيز لغة أدبية واحدة لجميع قبائلنا الأصلية. يجب أن تكون السمة الغالبة للروس والتشيك والأوكرانيين والصرب شيئًا مقدسًا واحدًا- لغة بوشكين، وهي الإنجيل لجميع المسيحيين».


آنا أخماتوفا


ميخائيل بولغاكوف

غوغول كان يفكر في أهداف أخرى عالية يرى استحالة تحقيقها من دون اللغة الروسية

مكانة غوغول في الأدب الروسي

تكمن قوة وسحر لغة كتابات غوغول في مرونتها المذهلة، والقدرة على التكيف مع آلية «إعادة الضبط» اللغوي، واختيار الوسائل الأسلوبية للحل الأمثل لمهمة فنية معينة، وفي هذا المزج الغريب بين الواقعي وغير العقلاني، وهو أمر غير نمطي بالنسبة للأدب الروسي بشكل عام، وأكثر من ذلك بالنسبة لأدب القرن التاسع عشر. ليس لدى غوغول سيرة شخصية مثيرة للاهتمام- لم يقاتل في الحرب، ولم يشارك في المعارك الأدبية، ولم يقهر الفتيات والزوجات، ولكنه خلد اسمه في الأدب بروائعه الأدبية، التي أصبحت البداية الحقيقية لولادة القصة الروسية الفنية.

كتب فيساريون بيلينسكي الذي كان يتابع التطور المذهل للغة غوغول وأعماله الأدبية: «ظهر عهد جديد في الأدب مع غوغول: وأصبحت أعماله بداية للقص الروسي، تمامًا كما بدأ الشعر الروسي الحقيقي مع بوشكين». وكتب الشاعر والناقد الأدبي كونستانتين أكساكوف: «هوميروس وشكسبير وغوغول فقط يمتلكون سر الفن العظيم. وهذا هو السبب في أن كل ما يبدعه غوغول عظيم، ونحن ننظر بسرور إلى نشاطه الإبداعي، الذي يمضي قدمًا بقوة إلى الأمام. وقد أعطانا بالفعل الكثير. إلى جانب قصصه الخيالية، المألوفة جدًّا لكل روسي متعلم. وبغض النظر عن كل شيء آخر، قدم لنا كوميديا حقيقية لا يمكن العثور عليها لدى أي كاتب آخر، وبوسعه أن يعطينا قصيدة ملحمية، كما يمكنه أن يعطينا مأساة».

بعد قرن ونصف، لم يُحَلّ بعدُ لغز إبداع غوغول، وهو لا يزال حتى اليوم يسحر ملايين القراء حول العالم؛ لذا أعتقد أن الخلاف اليوم حول هويته لم يعد له معنى. لقد تغيرت أشياء كثيرة منذ زمن الكاتب، ولكي نفهمه يجب أن ننظر إلى سياق حياته وليس إلى الوقت الحاضر. ولكل من روسيا وأوكرانيا الحق في عدّه كاتبها الوطني.



برنار داديه:
فيكتور هوغو الإيفواري

جمال الجلاصي روائي ومترجم تونسي

«الكتابة بالنسبة إليّ هي الرغبة في درء الظلام والرغبة في فتح نافذة على العالم لكل إنسان». برنار دادييه

إلى جانب ليوبولد سيدار سنغور وإيمي سيزير، يظل الكاتب برنار دادييه أحد أكثر الشخصيات شهرة في الأدب الإفريقي الناطق بالفرنسية. لقد ساهم بنشاط كبير في كل المحطات البارزة في التاريخ الأدبي لإفريقيا جنوب الصحراء الكبرى من خلال استكشاف أجناس أدبية مختلفة. وهذا من خلال إدراكه، طوال حياته، توازنًا معينًا بين تعطشه للكتابة والوقائع السياسية التي واجهها ولم يكن له مفر منها. كان الإيفواري شاعرًا، وروائيًا، ورجل مسرح، وسياسيًا أيضًا، ووزيرًا للثقافة في حكومة هوفويت بوانيي. قريبًا من الجبهة الشعبية الإيفوارية، دافع عن لوران غباغبو في أثناء سجنه منذ عام ٢٠١١م في مركز احتجاز المحكمة الجنائية الدولية في لاهاي (هولندا). كاتب «كليمبي» وغيرها من الأعمال التي أصبحت من كلاسيكيات الأدب الإفريقي، أول كاتب إفريقي يحتفل بمرور مئة عام على ولادته.

ولد الكاتب في عام ١٩١٦م في أسّيني، ليس بعيدًا من أبيدجان، على ضفاف المحيط الأطلسي، وترعرع في عائلة حيث النضال والسياسة والالتزام لم تكن مجرد كلمات فارغة. كان والده مؤسس أول اتحاد زراعي إفريقي. حرص هذا الأب المناضل، الذي وقف ضد المزارعين البيض والإدارة الاستعمارية، على أن يتلقى ابنه تعليمه غربيًّا بتسجيله في المدرسة الفرنسية. بعد دراسات ابتدائية وثانوية باهرة، تابع تعليمه في أوائل ثلاثينيات القرن العشرين في مدرسة ويليام بونتي المرموقة في داكار، التي مر خلالها العديد من قادة إفريقيا المستقلة. عند مغادرته المدرسة، عُيّن في المعهد الفرنسي لإفريقيا السوداء وقضى عشر سنوات في السنغال، قبل أن يعود إلى بلده نهائيًّا في نهاية الحرب العالمية الثانية.

جزيرة غوريه: رمز تاريخي لمعاناة الإنسان الأسود

قدمت مدرسة بونتي في غوريّه للشاب الإيفواري درسًا تاريخيًّا عظيمًا. خلاصة كل معاناة العرق الأسود. تعرض هذه الجزيرة- «ذات المنازل المتهدمة التي تسيطر عليها قلعة مليئة بالمدافع»، حيث سيذهب للقيام بالإعدادات العسكرية- قبل كل شيء «الرمال والحجارة». عندما يسمح له وقت الفراغ، مثل بطله كليمبي، يتجول في الجزيرة مع رفاقه، ويحضر المناورات العسكرية، ويزور مرات عدة «بيت العبيد» وزنازينه. وهناك تعلم، من خلال التاريخ القاسي للماضي، معنى تدفق الزمن. لقد عزز اشمئزازه

تتمثل خصوصية برنار دادييه في ممارسة جميع الأنواع الأدبية، لقد أبدع في الشعر والروايات والمسرح واليوميات والحكايات التقليدية

من الظلم، واستمد قوته من المعنى الذي سيعطيه في عمله لمهمة الكاتب. اكتسب طعم الاستحضار التاريخي. وجد هناك الفكرة المهووسة، والحافزة، لعمله المسرحي والشعري: تجارة الرقيق، والعبودية. لكن غوريه، هذه البقعة من الغبار في مقدمة القارة الإفريقية، هذه المحطة غير المعروفة الآن التي لم يعد أحد يخرج منها لأي أفق، حتى المأساوي، مثلت أيضًا هذا المصير المسدود الذي كان الاستعمار يعده من الآن فصاعدًا إلى «النخب» الإفريقية... لم يكن دادييه مخطئًا.

فيكتور هوغو الإيفواري

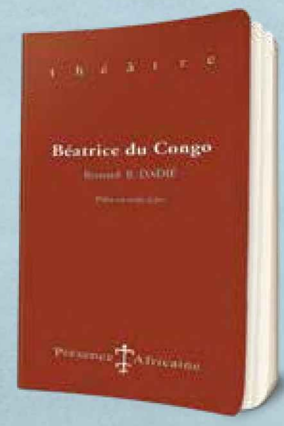
برنار بينلين دادييه أبو الأدب الإيفواري ورائده البارز. إنه مؤلف غزير الإنتاج، يغطي جميع الأنواع الأدبية: الشعر والروايات والمسرح واليوميات والحكايات التقليدية، وأهمها المسرح. بعد الدراسة في جزيرة غوريه السنغالية، عمل لمدة عشر سنوات في المعهد الأساسي لإفريقيا السوداء في داكار. في عام ١٩٤٧م، عاد إلى بلاده وكان ناشطًا في التجمع الديمقراطي الإفريقي. أدت الاضطرابات

التي حدثت في فبراير ١٩٤٩م إلى سجنه لمدة ستة عشر شهرًا، حيث يحتفظ بمذكرات لن تُنشَر حتى عام ١٩٨١م، «دفاتر السجن». عندما نالت كوت ديفوار استقلالها، شغل مناصب مدير مكتب وزير التربية الوطنية، ومدير الشؤون الثقافية، والمفتش العام للفنون والآداب، وفي عام ١٩٧٧م أصبح وزير الثقافة والإعلام.

في أثناء تكريمه، كتب الروائي كوفي كواهوليه في «جون أفريك» بمناسبة الذكرى المئوية لميلاده في عام ٢٠١٦م مشيدًا به: «داديه في الأدب كما هو في السياسة. وبعبارة أخرى، سلف لا غنى عنه. حتى المصفوفة التي ولد منها الأدب الإيفواري. وقال الكاتب في الاحتفال المئوي: الكتابة بالنسبة إليّ هي الرغبة في درء الظلام، والرغبة في فتح نافذة على العالم لكلّ إنسان». على الرغم من سنه المتقدّمة، فقد حضر عميد الرسائل الإفريقية شخصيًّا، يوم الخميس، ١١ فبراير ٢٠١٦م، إلى قصر ثقافة أبيدجان ليحصل على جائزة جيمس توريس بودي الأولى التي منحته اليونسكو تكريمًا لحياته المهنية الطويلة كاتبًا.

تتمثّل خصوصية برنار داديه في ممارسة جميع الأنواع الأدبية، لقد أبدع في كل شيء. اعتاد الرجل على جمع المراتب الأولى. «كليمبي»، روايته الأكثر شهرة على الأرجح، التي نشرت في عام ١٩٥٦م، هي أول رواية في كوت ديفوار. مع مسرحيته «المدن»، التي عُرضت في أبيدجان في إبريل ١٩٣٤م، قدّم داديه أول مسرحية للمجموعة الدرامية من إفريقيا الناطقة بالفرنسية. كان هو الأديب الأول والوحيد الذي فاز مرتين بالجائزة الكبرى للأدب في إفريقيا السوداء؛ المرة الأولى في عام ١٩٦٥م مع روايته «زعيم نيويورك»، والمرة الأخرى عام ١٩٦٨م مع رواية «المدينة التي لا يموت فيها أحد».

الميزة الأخرى البارزة لعمل برنار داديه هي رفضه «للزنوجة» كمصدر للإلهام، وبالتالي قاطعًا مع





الأيديولوجية العزيزة على الأفارقة العظماء في جيله. بالنسبة إليه، يكتب نيكول فينسيليوني، المتخصص في الأدب الإيفواري: «إن إفريقيا تجربة حية وليست حنينًا إلى الماضي؛ لذلك، ينظر إلى العالم بقلب شديد الإفريقية إلى درجة لا يمكنه معها المطالبة باعتراف الآخرين[...]».

تظل إعادة بناء الحكايات القديمة ونقلها جانبًا رئيسًا في عمل برنار دادييه، لم يتوقف عن تكرار أن الناس المتجذرين في ماضيهم فقط يعرفون اتجاههم، مهما عانوا ويلات فظيعة

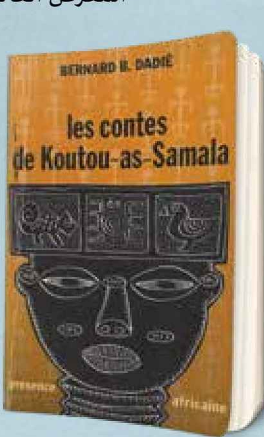
برنار دادييه المسرحي

بالتأكيد لم يكن برنار دادييه سنغور الكوت ديفوار، لكنه كان فيكتور هوغو، دون مقارنات. الكاتب المبكّر، دخل الأدب فتيًّا، مؤلّفًا أول نص مسرحي له، «المدن»، في عام ١٩٣١م، عن عمر يناهز ١٥ عامًا، وهو لا يزال تلميذًا في المدرسة الابتدائية العليا في بينغرفيل. دخل المسرح حياته في بنغرفيل، في عام ١٩٣١م، الطفرة الحاسمة التي ستؤذن بميلاد المسرح الإفريقي الناطق بالفرنسية أو وفقًا لتعبير يشير بحق إلى المسرح الإفريقي التقليدي. «المسرح الإفريقي الجديد». حول هذا الموضوع قصة يحكيها برنار دادييه بنفسه في كيلمبي:

«ذات يوم، استبدل الخياط بأزرار الزي الرسمي الخشبية أزرارًا أخرى معدنية ذهبية. هذا يجعل مني شرطيًّا». بدت المناسبة مناسبة للتسلية. آكا بيليه، طالب في السنة الأولى، أخذ عصا، ووضع حزامه فوق السترة، ومرّر العصا عبر الحزام وأصبح رقيبًا في الحراسة يتبعه مساعدان. رافقوا البيض في الحسابات. المدير، الذي جذبه الضحك، المهتم بالتمثيل، نَظَّفَ مساحة مربعة كبيرة محاطة بأسرّة زهور طُهِّرَت من خلف قاعة الطعام. وهناك، يمكن للطلاب أن يناقشوا ويتحدثوا بحرية. لتشجيع أحداث الفُلكلور، وقد خصّص أمسية كل سبت للمسرح».

علاوة على ذلك، لم يقتصر المسرح على المدرسة، كما يقول نفسه: «عندما جاء الحاكم ريست، الذي كان نشاطه شديدًا، رأى الإضافة التي يمكن أن يقدمها المسرح الفرنسي الإفريقي للاحتفالات الشعبية التي أراد تنظيمها. خرج المسرح من المدرسة. كانت هناك عروض عامة مع المئات من المتفرجين». في الواقع، كان ذلك عمليًّا بالاشتراك مع مدرسة ويليام بونتي، التي قدّمت بعد ذلك مسرحية «مقابلة بنهزين مع بايولي» ١١ يونيو ١٩٣٣م.

في الواقع، يمكن لبداية مسيرة دادييه المهنية ككاتب مسرحي مؤرخة من عرض مسرحية «المدن» في أبيدجان في إبريل ١٩٣٤م: «كانت فرصتي الثالثة هي يوم الطفل مع الحاكم ريستي، حيث كتبت بهذه المناسبة «المدن»، أول مسرحية لي، وهي عبارة عن حوار بين مجموعة المدن الإيفوارية». في سن الحادية والعشرين، شارك في كتابة مسرحية هزلية مستوحاة من نشأة الكون، تحمل عنوانًا: «اسمين ديهلي، ملك سانوي». عُرضت المسرحية عام ١٩٣٧م في مسرح الشانزليزيه في باريس، بمناسبة المعرض العالمي. ومنذ ذلك الحين، لم يتوقف الإيفواري قط عن الكتابة وأنتج أكثر من عشرين كتابًا، كل الأنواع مجتمعة. يحكي عمله نضالات شعبه وأساطيره وطموحاته التي يجسدها الكاتب نفسه متطوّعًا مناهضًا للاستعمار، قبل أن يشارك في السياسة، على وجه الخصوص، وزيرًا للثقافة في حكومة هوفويت- بوني.



يصف برنار دادييه الجو العائلي الذي نشأ فيه، فيقول في حوار: «سمعنا بين الحين والآخر حديثًا عن سنغور، وعن مارك كودجو توفالو، وعن زنوج اتّحدوا في باريس للدفاع عن مصالح إفريقيا، وعن وجود صحف محظورة مثل «الزنجي المصفّد»، و«العالم الزنجي»، و«القارات». ستارة من الحديد أرادت أن تفصلنا عن العالم كله. وهناك صحيفة أخرى أسسها الزنوج: «البرقية الإفريقية». أظهرت لنا الأعداد القليلة التي تمكنت من تجاوز الخطوط الجمركية -لأنها كانت موجهة إلى رجال مهمين، وإلى مواطنين فرنسيين- صور محامين وكتّاب وأساتذة وفنانين وشعراء وصناعيين سود. لم نكن بحاجة إلى معرفتهم. كانت مشاهدتهم دليلًا على أننا أيضًا يمكن أن ندرك أنفسنا».

النضال السياسي والأدبي

لدى عودته إلى كوت ديفوار في عام ١٩٤٧م، انخرط دادييه في النشاط المناهض للاستعمار في التجمع الديمقراطي الإفريقي (RDA)، وهو تشكيل أنشئ تحت قيادة فيليكس هوفويت بوانيي. في نهاية الحرب العالمية الثانية، مع عودة الجنود الأفارقة الذين شاركوا في المعارك على الجبهات الأوربية ورأوا أوربا الشقيّة في حرب طويلة ورهيبة بين الأشقاء، اهتزت المستعمرات الإفريقية من خلال تحركات خجولة من أجل التحرير. مع رفاقه الذين يناضلون من أجل الاستقلال ألقي القبض على دادييه وسجن في عام ١٩٤٩م بتهمة «أنشطة معادية لفرنسا». سيمضي ثمانية عشر شهرًا في السجن، قبل أن يطلق سراحه لعدم رفع الدعوى.

في مناسبات عدة، سوف يستحضر هذه السنوات في أعماله: ومن بينها «العقيد طورو وزنوجه»: حيث يتحدث والده باسم مستعار غادا: «العمل الاستعماري، رسالة الحضارة، التنصير؟ رعايا سهلة الانقياد للبعض والبعض الآخر، روبوتات، وعندما تولى البيض، وبخاصة الفرنسيون، الدفاع عن السكان الأصليين، عاملتهم السلطات كشيوعيين. أنا شخصيًّا عرفت شخصًا معينًا من سيمرمان طُرد لأنه، في جريدته، «واصلة»، شجب فضيحة نزوغي، وهي قرية احترقت عند الفجر لأن القرويين رفضوا إعطاء عمال لاثنين من قاطعي الأشجار. نشرت هذه الصحيفة في عام ١٩٣٢م في أحد أعدادها مقالًا للطبيب الإفريقي فيليكس هوفويت، رئيس الجمعية الوطنية اليوم، مقالًا بعنوان «لقد تعرضنا للسرقة أكثر من اللازم». قد تكون في أقصى اليمين، وتتناول قضية السكان الأصليين فيضعونك في أقصى اليسار».

عندئذٍ، يلجأ الشاب، الذي أصيب بصدمة نفسية نتيجة مروره بالصراع السياسي المتشدد، إلى الكتابة، عشقه الأول. وسوف يعرب منذ ذلك الحين عن التزامه من خلال الأدب، بينما يقود في الوقت نفسه حياة مهنية وسياسية مكثفة في الإدارة الإيفوارية.

قاد العمل السياسي دادييه من المكاتب الوزارية إلى الحكومة. كان أحد أركان الإدارة الثقافية الإيفوارية خلال المدة الرئاسية الطويلة لهوفيت بوانيي. أول رئيس مكتب وزير التربية الوطنية، ثم مدير خدمات المعلومات (١٩٥٩-١٩٦١م)، ومدير الفنون الجميلة (١٩٦٢-١٩٦٣م) والشؤون الثقافية (١٩٧٣-١٩٧٦م)، سينهي مسيرته السياسية وزيرًا للثقافة والإعلام، وهو منصب شغل بين ١٩٧٧م و ١٩٨٦م. في هذه السنوات التسع على رأس هذه الوزارة الحساسة، دعّم دادييه حرية الصحافة وتحرير الممارسات الفنية والثقافية.

واضح وقاسٍ

وفي السنوات من ١٩٥٠م إلى ١٩٨٠م، أنتج برنار دادييه معظم أعماله الأدبية. عرف لأول مرة شاعرًا، مع نشره في باريس، في عام ١٩٥٠م، مجموعته الشعرية بعنوان مثير «إفريقيا المنتصبة»، فالقصائد ذات نبرة حربية وخالية من الزخارف اللفظية، تردد صراعات الرجال السود المستعبدين وتعلن الطابع الحتمي للتغيير المقبل:

نجمة انبثقت/ في سماء كاب كوست في المينا/ سوداء بالوعود./ رجال -سلع/ مكدسون في قبو القلاع/ بين الفئران والبارود والنار والقوافل،/ الأرض المليئة بالدم واللحم/ تربطنا ببعض./ الرجال-الماشية مقيدون بالسلاسل من أجل المعرض،/ فاصلة كبيرة في التاريخ/ يستأنف الزمن مساره،/ خمسيّة الأبنوس/ والنسر الأسود، طيرانه./ البضائع مختومة بختم السيد،/ فوقك الاحتفال./ تحسب الأرباح حسب رؤوس/ الزنجي والزنجي الصغير. /

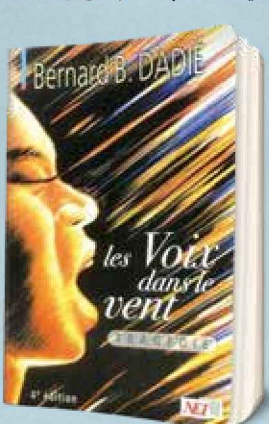
حسب دزينة من حيوانات الحقل،/ حسب مئات الرجال المأسورين، والصغار المخطوفين./ احتفظ المحيط بصوته الغاضب/ رجل أسود، نجمة سوداء/ الديك يصيح لليقظة

هذه المرحلة الجديدة./ أيها الأطلس، يا حامل الشعلة القديم/ كيب كوست غوا! المينا وِيداه!/ قلاع الموت، سلالم الجحيم/ غيّرت الإمبراطورية اسمها/ وسفينة الرقيق الراية./

أيها الإنسان!/ كيب كوست غوا! المينا ويداه!/ المقابر والأضرحة/ هنا في اليوم مات من الأحلام./ هنا في السلاسل وفي الليل مات بشر.

تتابع الأعمال دون أن تتشابه. في العقدين التاليين، كان برنار داديه في قمة فنّه ونشر معظم الأعمال التي خلقت شهرته. في أول كتبه القصصية، «الأساطير الإفريقية» (Seghers، ١٩٥٤) الوزرة السوداء (Présence Africaine، ١٩٥٦م)، مستلهمًا من التقاليد الشفوية الإفريقية الضاربة في القدم، يقدّم الحكمة من ماضي شعبه ويمزج ببراعة السحري بالواقعي والغنائية. تظل إعادة بناء الحكايات القديمة ونقلها جانبًا رئيسًا في عمل برنار داديه، لم يتوقف عن تكرار أن الناس المتجذرين في ماضيهم فقط يعرفون اتجاههم، مهما عانوا ويلات فظيعة.

صدرت رواية كليمبي عام ١٩٥٦م، بين الرواية ووقائع سيرته الذاتية، مثل الروايات التدريبية من الحقبة الاستعمارية، والمعضلات المثيرة لهوية الشباب السود المتعلمين. ممزقون بين القيم الإفريقية لأسلافهم وفتنة الحضارة التي تحاول أوربا فرضها عليهم من خلال مدارسها وقوتها وهيمنتها. جميع شباب إفريقيا السوداء يعرفون «كليمبي»، التي أصبحت من كلاسيكيات الأدب الفرنكفوني. وأخيرًا، اكتملت ثلاثية «زنجي في باريس» (وجود الإفريقية، ١٩٥٩م) «زعيم نيويورك» (Présence Africaine، ١٩٦٤م) «المدينة حيث لا أحد يموت» (Présence Africaine، ١٩٦٩م)، إبداعات مميزة لهذه الحقبة الميمونة، أبرزت، مازجة لذّة السخرية بالأخلاقية، المواجهة بين الرجل الإفريقي والحواضر الغربية (باريس ونيويورك وروما)، مع حداثتهم المريبة المظلّلة. يظهر المؤلف في هذه الثلاثية الأصلية كل موهبته في النقد الاجتماعي، بكل وضوح ومن دون رحمة.



العودة إلى المسرح و... إلى السياسة

في السبعينيات، يجدّد برنار داديه صلاته بالمسرح، الباب الذي دخل منه إلى الأدب في شبابه. ونشرت له تباعًا دار نشر حضور إفريقي، «السيد طوغو نيني»)١٩٧٠م)، مسرحية هجائية للأخلاق الاستعمارية، «بياتريس الكونغو» (١٩٧٠م)، مسرحية تاريخية عن الاستعمار البرتغالي في وسط إفريقيا، «جزر العاصفة» (١٩٧٣م) دراما في عديد من اللوحات تعرف بالنضال التحرري في

في مجموعته الشعرية الأولى قصائد ذات نبرة حربية وخالية من الزخارف اللفظية، تردد صراعات الرجال السود المستعبدين وتعلن الطابع الحتميّ للتغيير المقبل

هايتي، فضلًا عن مسرحيات أخرى أقل شهرة عند ناشرين أفارقة آخرين. غنيًّا بالموارد الإفريقية الدرامية يلقى مسرح داديه كثيرًا من المعجبين وعُرضت مسرحياته على أكبر المسارح الدولية، في باريس، أفينيون، حتى نيويورك.

إذا كان لم ينشر داديه أي شيء تقريبًا في العقود الأخيرة من حياته، فإن الأديب المئوي لم يفقد شيئًا من قدراته النضالية، كما يتضح من خلال الاهتمام المستمر بسياسة بلاده. ألم يكرّس جهده مؤخرًا لفضح رئيس كوت ديفوار الحسن واتارا، متهمًا إياه بإهمال صوت الشعب؟ وكان أيضًا منذ مدة طويلة دافع عن لوران غباغبو، متحمّلًا منذ عام ٢٠٠٢م قيادة المؤتمر الوطني للنضال من أجل الديمقراطية (NDRC)، الحركة التي أسّستها سيمون غباغبو للدفاع عن زوجها. في عام ٢٠١٦م، بمناسبة عيد ميلاده المئة، أطلق عريضة عامة للمطالبة بالإفراج عن غباغبو، مذكرًا بأنه «لأكثر من خمس سنوات لم تقدّم المحكمة الجنائية الدولية أي دليل مادي لدعم التهم الموجهة إلى لوران غباغبو». كان الالتماس قد جمع ٢٦ مليون توقيع!

الموقف الذي اتخذه برنار داديه ضد النظام في ساحل العاج لم يمنع وزير الثقافة في حكومة الحسن واتارا من حضور حفل تسليم اليونسكو الجائزة للكاتب، ذلك الحفل الذي عقد في أبيدجان في ١١ فبراير، ٢٠١٦م. ربما لأن أعمال داديه الأدبية والمعترف بها في جميع أنحاء العالم، لا تنتمي إلى أي معسكر وتتجاوز الخصومات السياسية. حيث تعوّد الكاتب أن يسخر مكررًا في السنوات التي قضاها في العمل السياسي جنبًا إلى جنب مع فيليكس هوفويت بوانيي إنه «ليس مع الرئيس هوفويت ولا ضده لكن ببساطة كان دائمًا مع الكوت ديفوار ومع إفريقيا!».



ليلى عبدالله
كاتبة عمانية

صورة العرب
في الأدب الإيراني الحديث

معظم الروايات الإيرانية المترجمة التي قرأتها في السنوات الماضية تدور حول المضامين نفسها، وهو انتقاد الثورة الإسلامية والنيل من ملاليها، أي أنها روايات كتبت بعد عام ١٩٧٩م. بعد أن فرضت الثورة الخمينية سلطتها على نظام الحكم في إيران، فجاءت روايات تلك المرحلة شديدة اللهجة لحكم العمائم السوداء، لبيان مدى ما خلّفت من فظائع وخيبات أمل عنيفة وصادمة في أفئدة الشعب الإيراني، ولا سيما اليساريين منهم والمثقفين؛ أما الذين نجوا منهم من التصفيات وغياهب السجون ففرّوا إلى بلاد المنافي، باريس وأميركا؛ لينتشلوا أنفسهم من نظام مدمر لكل وجوه الحياة والحرية.

أشهر هذه الروايات، التي تُرجمت بعض منها للغة العربية: رواية «أن تقرأ لوليتا في طهران» للروائية والأستاذة الجامعية آذر نفيسي، ورواية «بنات إيران» لناهد رشدان، ورواية «المرجومة» لفريدون صاحبجام، ورواية «حكاية حب إيرانية تحت مقص الرقيب» لشهريار مندني، وغيرها من الروايات.

الأدب لسان حال السياسة

من يتوسع في قراءة المشهد الثقافي الإيراني، سيرى كم هو وثيق الصلة بالمشهد السياسي، بل يكاد يكون ناطقًا بلسانه من جهة وندًّا له من جهة أخرى؛ فمن خلال تتبع الأحداث السياسية سيدرك القارئ أن الأدب الإيراني هو ترجمة مباشرة لتلك المتغيرات باختلاف مراحلها؛ لذا يُلحظ أن الروايات الإيرانية تحديدًا انقسمت إلى ثلاث مراحل مهمة جلبت معها تغيرات جمة وذات تأثير كبير في الحياة الإيرانية في الداخل وعلى صلاتها الخارجية في العالم أيضًا. أولى تلك المراحل تدور حول تقديس القومية الإيرانية، وطُوّعت فيها روايات وقصص ومسرحيات للدفاع عن اللغة الفارسية في مقابل الهجوم اللاذع على الإسلام عامةً والعرب خاصةً، فقد آمن معظم الكتاب في هذه المرحلة بأن الفتوحات الإسلامية كانت سبب هلاك الأمة الإيرانية ونهاية عصرها الذهبي الزرادشتي، وانحصرت المرحلة الثانية في تناول صراع الحرب الإيرانية والعراقية ومدى تأثيرها في الناس في ذلك الوقت، ثم تلتها مرحلة ما بعد ١٩٧٩م حين بسطت العمائم السوداء سيطرتها على حياة الإيرانيين، ليجند الكتاب أقلامهم وأفكارهم بشتى الطرق والوسائل المتاحة سواء في داخل الجمهورية أو خارجها لمهاجمة الثورة الإسلامية، ولبيان الخيانة والخديعة التي تعرَّض لها الشعب بعد ثورته على نظام شاه بهلوي!

سيكون جلّ تركيزنا على المرحلة الأولى، ما قبل عام ١٩٧٩م، وهي مرحلة تقديس القومية الإيرانية في عهد رضا شاه بهلوي وابنه؛ لبيان كيف سعى الإيرانيون لتفريس كل شيء في بلادهم بعد الفتوحات الإسلامية التي جعلت الثقافة العربية دخيلًا عليهم رغمًا عنهم.

في كتاب «صورة العرب في الأدب الفارسي الحديث» للكاتبة جويا بلندل سعد، ترجمة صخر الحاج حسين، شحذت الكاتبة جهودها لإعطاء صورة شاملة عن تلك المرحلة المهمة التي أعدّت شعبًا يحمل ضغينة على كل ما هو إسلامي من جهة وعربي من جهة أخرى. ربما يختلف كتّاب هذه المرحلة في مهاجمتهم الإسلام غير أنهم يكادون يتفقون في تحقير كل

ما هو عربي، ولا سيما في كتابات الرجال. يستعرض الكتاب أولًا تعريف الأمة الإيرانية، وممَ تتكون؟ وإلامَ أصبحت؟ ثم يعرض كتابات الكتّاب الرجال حول العرب والإسلام، وكتابات الكاتبات النساء اللواتي جاءت لهجتهن أخف وطأة من كتابات الرجال، ثم خاتمة شاملة عن الرؤية الإيرانية.

أول تساؤل يطرحه الكتاب هو تعريف الأمة الإيرانية، التي تضم تنوعًا أيديولوجيًّا؛ فهناك أعداد كبيرة من الأتراك الأذريين، والتركمان، والغاشقاي، والأتراك، وقبائل بدوية ناطقة باللغة التركية، والأكراد، واللور، والبلوش، والعرب، والأرمن والآشوريين، ولكل جماعة من هؤلاء لغة وثقافة تميّزها من الأقوام الأخرى. هذا التنوع من شأنه أن يخلق بيئة شديدة الخصوبة والاختلاف أيضًا في الوقت الذي لا يتحدث اللغة الفارسية سوى نصف الشعب الإيراني، ومعظم الناطقين بالفارسية متركزون في طهران؛ وسعيًا من الحكومة إلى تطويع الشعب باختلاف طوائفه تحت جناح الفارسية عمدت إلى «تفريس» هذه القوميات وفرض اللغة والعادات الفارسية وحدها.

وبهذه السياسة المبرمجة تمكنت من رفع شأن القومية الفارسية بعد أن فقدت بريقها على إثر الفتوحات الإسلامية وغزو لغة القرآن، «اللغة العربية»، معاجم الإيرانيين. وترى مؤلفة الكتاب، جويا بلندل، أن هذا السعي خلق تشويهًا للثقافات المختلفة في الأرض الإيرانية التي كانت متجانسة لغويًّا وثقافيًّا.

علمنة الشعب وتطهير اللغة

عملية «التفريس» هذه سعت إليها الواجهة القومية الحديثة في إيران ابتداءً من القرن التاسع عشر، بعد أن استشعر العلمانيون الواعون آثار التخلف الذي يؤخر ركب الحضارة الفارسية عن باقي الثقافات العالمية، ملقين باللائمة على الإسلام، وهذا ما دفعهم إلى تطهير الثقافة الفارسية من المفاهيم الأجنبية التي التصقت بها، والغربية التي لا تمثل أصالتها الماضية التي يشهد لها بحضارات قل نظيرها؛ من حيث الإسلام دينًا غريبًا فرضته على «الأمة الآرية النبيلة» أمةٌ سامية من آكلي السحالي، الحُفاة العُراة، البدو الذين يقطنون الصحراء... إنهم «العرب المتوحشون» الذين جلبوا الدمار للحضارة الإيرانية. لكن من النواحي التاريخية والدينية والثقافية، كما رصدت «جويا»، كان للعرب أهمية عظمى لإيران، ففي القرن السابع للميلاد أخضع العرب المسلمون إيرانَ وجعلوها جزءًا من الخلافة الإسلامية، وكان لمجيء الإسلام إلى إيران «الأثر المنفرد الأكثر قوة في تطور الثقافة الإيرانية»؛ فقد تغيرت إيران من بلد زرادشتي إلى إسلامي، وتغيرت اللغة والأدب الفارسيين بتأثير من اللغة العربية، وعلى الرغم من أسلمتها فإن إيران لم تتعرب؛ لذا جنّد الملك «رضا شاه بهلوي» مساعيه كافة لإعادة أمجاد الثقافة الفارسية، واتبع عدة طرق لذلك؛ أولها تطهير اللغة الفارسية من الدخائل، وثانيها هو علمنة الشعب بأكمله.

> **المشهد الثقافي الإيراني وثيق الصلة بالمشهد السياسي، فهو من جهة ناطق بلسانه، ومن جهة ثانية هو نِدّ له**

أما عن تطهير اللغة، فقد سعى النظام البهلوي لدمج الأقليات كلها في إيران الفارسية، مُركزًا السياسة والسلطة والاقتصاد في طهران، وتدمير الأساس الاقتصادي للجماعات الإسلامية غير الفارسية سواء أكانت الأمم التي تشكل قوميات مستقرة والتي تحيط بالسهل الإيراني أم القبائل البدوية، وبهذا فإن التطور الاقتصادي في مجمل إيران يتمركز في «طهران»، كما أنه حدّ من سلطة رجال الدين من المسلمين الشيعة، وحرم استخدام التقويم القمري الإسلامي في الأعمال، واستعاض عنه بالتقويم الشمسي الإيراني، كما سعى النظام البهلوي إلى تغيير الهوية الإثنية للشعوب غير الفارسية، جاعلاً إياها كما تقول «جويا بلندل» جزءًا من الأمة الإيرانية الحديثة التي تجمعها اللغة والثقافة الفارسيتان، حيث فرض اللغة الفارسية على جميع الإثنيات والطوائف والثقافات في البلاد وجعلها لغة التحدث الرسمية، كما سعى إلى علمنة التعليم بهدف استثارة المشاعر القومية الإيرانية وتفريس إيران التي تجلت بوضوح بإقامة أكاديمية ثقافية أسسها «رضا شاه» خصوصًا عام ١٩٣٥م بهدف تطوير اللغة الفارسية والأدب الفارسي مع تأكيد «تنقية» اللغة الفارسية من خلال إنشاء قوائم بكلمات فارسية جديدة أعيد اكتشافها، أو صِيغَتْ مجددًا، بُغْية إزاحة الكلمات الأجنبية، ولا سيما المفردات ذات الأصول العربية.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com

ميشال أونفراي وخطاب الهذيان

علي حرب مفكر لبناني



مقولة مفخّخة

أجـرت مجـلة الـعـالَـمَـيْـن (Revue des deux mondes)، عـدد أكتـوبر ٢٠٢١م، حـوارًا مـع الفيلسوف الفرنسي ميشال أونفراي، تحت عنوان «مقاومة الهذيان». في هذا الحوار يشن أونفراي هجومًا عنيفًا على الفلاسفة الذين صنفوا تحت خانة المدرسة البنيوية، كفوكو ودولـوز ودريـدا وبـارت وليفي سـتـراوس... وملخص ما يتّهمهم به قوله عن البنيوية: إنها ليست سوى هذيان عدمي يذكّر بالثرثرات اللفظية للفلسفة المدرسية في العصور الوسطى. وكان المفكر الأميركي نعوم تشومسكي قد سبقه إلى مثل هذا الـرأي، بقوله عن فلسفة ما بعد الحداثة: إنها مجرد ثرثرة لمثقفين يجلسون على مقاهي باريس.

وحجّة أونفراي أن أصحاب المدرسة البنيوية أرادوا قلب القيم بتمجيد المرضى والمجانين، وإعادة الاعتبار لهم، فلم يكن بإمكانهم أن يكتبوا عنهم إلا باستخدام لغتهم. ولم يكن ينقص أونفراي سوى القول: لا يعرف المجنون أو المنحرف إلا من كان مجنونًا أو منحرفًا.

بهذا يطلق أونـفـراي مقولة مفخّخة ترتد ضـده، من حيث لا يحتسب؛ لأنه إذا كان الواحد لا يحسن الحديث عن الانحراف والجنون، إلا باستعارة لغة أهلهما، كما يحكم أونفراي على فوكو وعلى نظرائه؛ أو إلا إذا كان هو نفسه منحرفًا أو مجنونًا، فالمنطق يقضي بأنه لا يحسن الحديث عن الهذيان إلا من كان يهذي.

قتل الآباء

اعتاد أونفراي على تفجير قنابل نقدية، تحت مسمى تحطيم الأصنام، هي من قبيل قتل الآباء من أعلام الفلسفة والعلم، نظير نقده لسارتر وفرويد. ولكن مقولة التحطيم لا تضيف شيئًا له قيمته ووزنه إلى رصيد المعرفة. ولا أعتقد أن أونفراي أتى، بنقده، بالجديد المبتكر وغير المسبوق، مقارنةً بالأعمال التي تركها فلاسفة ما بعد الحداثة، التي خلقت مجالها التداولي على ساحة الفكر العالمي، بقدر ما تجدد معها عالم الفكر واتسع، إن من حيث الحقل والطريقة أو من حيث النمط والعـدّة. هذا ما تشهد به المصطلحات التي ابتكروها، مثل الحفر المعرفي، الوقائع الخطابية، التفكيك، الإرجـاء، غير المُفكَّر فيه، المكنة الراغبة، موت الإنسان.

> **اعتاد أونفراي على تفجير قنابل نقدية، تحت مسمى تحطيم الأصنام، هي من قبيل قتل الآباء من أعلام الفلسفة والعلم**

سياسة الحقيقة

أتوقف، في مثال أول، عند ميشال فوكو، لأقول: إن نقده للعقل لا يعدّ تراجعًا عن عقلانية عصر الأنوار، كما يحسب ديـنـاصـورات الـحـداثـة وبطاركة العقلانية، وإنما كان محاولة لتسليط الضوء على مأزق المشروع الحداثي التنويري، باقتحام مناطق للوجود، مؤسسات وممارسات أو سلطات، كانت مهملة أو مستبعدة أو مرذولة من حقل الدرس: كالجنون، والمرض، والسجن، والجنس، فضلًا عن الطبقات الدنيا التي تعيش على هامش المجتمع أو في قعره.

وكان سبيله إلى ذلك اجتراح طريقة جديدة في التفكير، انكسر معها تقليد فلسفي راسخ يتعامل مع المعرفة كنتاج صافٍ وشفّاف للوعي والفكر. بذلك عاد فوكو إلى الأرشيف، أي إلى الخطابات التي ينتجها البشر ويتداولونها، من غير تهويم أيديولوجي أو تشبيح مثالي أو قطع يقيني ثبوتي.

من هنا اشتغاله على النصوص بالحفر في طبقاتها وتفكيك أبنيتها أو بفضح بداهاتها وكشف طياتها، لتبيان ما تمارسه الذات المفكرة فيما تفكر فيه من وجوه الصمت والجهل والنسيان، أو ما يتستّر عليه العقل فيما يعقله من وجوه الحمق والشطط والجنون. وهكذا ففي كل ما نفكر فيه جانبٌ معتم يخرج عن سيطرة العقل وقبضة المنطق. هذا المنحى في التفكير تمّ التعبير عنه بصوغ مقولة غير المُفكَّر فيه. ومعها نتجاوز ثنائية العقل واللاعقل أو الصح والخطأ، نحو ثنائية أخرى بصيغها المختلفة: المطروح والمستبعد، المنطوق به والمسكوت عنه، الواضح والملتبس. وإذا شئت استخدام صيغتي بوسعي القول: ثنائية الممنوع والممتنع، أو المفهوم والمستعصي على الفهم. نحن إزاء منطقة خصبة لعمل الفكر، أفضى إخراجها إلى دائرة الضوء، إلى تغيير مفهومنا للعقل ونظرتنا إلى الذات وعلاقتنا بالحقيقة.

لم يعد نقد العقل مجرد معرفة بشروط الإمكان، لأن خطاب العقل المتعالي والمحض يتناسى دومًا شروط إمكانه في الجسد والرغبة أو في اللغة والتجربة. من هنا أصبح نقد العقل محاولة لخرق الشروط المسبقة وتجاوز الحدود

المرسومة، وعلى نحو يتسع معه الإمكان الوجودي، بابتكار الجديد وغير المسبوق من مبادئ التنصيف ومعايير التقييم أو من أطر النظر وقواعد العمل.

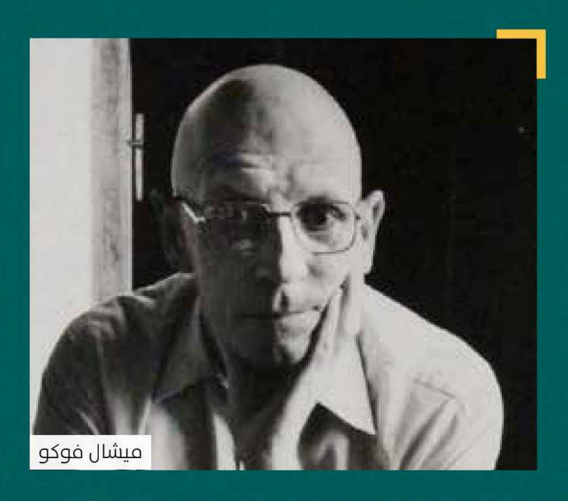
ولم تعد الحقيقة مجرد قبض على الماهيات الثابتة بعقل محض، أو مجرد تصحيح وتراكم للمعارف، وإنما أصبحت ثمرة ممارسات وإجراءات وتدابير فكرية وخطابية أو معرفية وتقنية أو مجتمعية وسياسية. من هنا مقولة فوكو حول سياسة الحقيقة. ومعنى القول: إن الحقيقة ليست ما نقبض عليه، بل ما نقدر على خلقه واختراعه أو فعله وإنجازه، في هذا المجال أو ذاك. وإذا شئت إعادة صياغة المقولة، بلغتي ومفرداتي، بوسعي القول، فيما يخص علاقتنا بالحقيقة، بأنها ذات طابع لوجستي عملاني، أكثر مما هي ذات طابع منطقي نظري، من هنا أتعامل معها بمفردات القراءة والرهان أو اللعب والإستراتيجية أو الخلق والتحويل أو الصرف والتداول.

كذلك، لم تعد الذات مجرد جوهر فكري مساوٍ لنفسه وخالٍ من الأهواء والوساوس. من هنا مقولة فوكو حول موت الإنسان، ومفادها كسر الذات السيدة المتعالية التي تملك زمامها وتُحكم سيطرتها على الأشياء. وهو الأمر الذي يحملنا على ممارسة التواضع للإقرار بهشاشتنا وازدواجيتنا.

لعبة المعنى

أتوقف في مثال ثانٍ عند مصطلح التفكيك لجاك دريدا. ومع أن أول من استخدم المفردة هو الفيلسوف مارتن هيدغر، فإنها تحولت مع دريدا إلى مفهوم خارق أو إلى إستراتيجية فعالة، تقوم على قواعد عدة: الأولى هي إعطاء الأولوية للنص على المعنى. من هنا قوله: لا وجود إلا للنص. ذلك أن النص، كتشكيل خطابي، هو ما في المتناول، وما هو قابل للتداول. أما المعاني والأفكار والفلسفات، حتى العقول، فلا وجود لها من دون الخطابات التي هي مادتها وأرضها أو مبناها وأبجديتها. القاعدة الثانية ومفادها ألا تطابق بين النص والمعنى أو بين الخطاب والواقع أو بين اللغة والفكر. ثمة هوة لا تردم، بين المفهوم والمنطوق، أو بين المكتوب والموجود. نحن إزاء مستويات أربعة لكل منها حقيقته ونصابه، ولكل فاعليته وأثره. ولا يمكن لأحدها أن يتطابق مع الآخر أو يختزله ويحل محله.

الثالثة هي أن النص يتعدى أطروحته كما يتجاوز مؤلفه؛ إذ هو محجوباته ومنسياته بقدر ما هو صمته


ميشال فوكو

وفراغاته، وهو آلياته وإجراءاته بقدر ما هو سلطته وألاعيبه. ولذا فهو ليس مجرد مرآة تعكس الواقع أو أداة تنقل وتوصل، وإنما هو يشكل حقلًا للقراءة وإمكانًا للتفكير، بقدر ما يستعصي على الحصر والتصنيف بتعدده والتباسه، باشتباهه وتعارضاته.

الرابعة هي أن المعرفة ليست مجرد تطابق يتم في عقل محض أو متعالٍ، بين الرؤية والعبارة، أو بين الكلمة والشيء، وإنما هي قراءة للواقع والمجريات. والقراءة، بما هي اشتغال على اللغة بشيفراتها ومجازاتها واستعاراتها ولعبها، إنما هي عملية معقدة ومتشعبة، مواربة ولولبية، بها نخرج على الدلالة، بالزحزحة والإحالة والتدوير، من دال إلى دال أو من مدلول إلى مدلول، وهو ما يجعل الكلام على الشيء عبارة عن سلسلة من الإحالات لا تتوقف أو شبكة من التحويلات لا نهاية لها وتلك هي لعبة المعنى. ويبلغ اللعب ذروته عند دريدا، بتجاوز المستوى الدلالي، إلى المستوى الصرفي، بتغيير بنية الكلمة، نظير استخدامه كلمة (Differance) محل كلمة (Difference) للتعبير عن معنى الإرجاء، أو إحلاله محل كلمة غير ممكن (impossible) كلمة (im-possible)، بحيث يصبح المعنى فتح الإمكان لا امتناعه.

هذا ما كشفه تفكيك النصوص سواء لدى فوكو أو دريدا: لا نص يقبض على الواقع، كما لا قراءة تقبض على معنى النص، تمامًا كما لا شيء يُقال بصورة نهائية. إنها استحالة البت والقطع، وهو ما يجعل المعرفة بالشيء إعادة تعريف له. هذه الاستحالة عبّر عنها دريدا بصوغ مفهوم الإرجاء. نحن إزاء انقلاب، سواء على مستوى المنهج أو المفهوم، تغيرت معه قواعد اللعب وخريطة الفكر وجغرافية المعنى.

المفهوم وإشكاليته

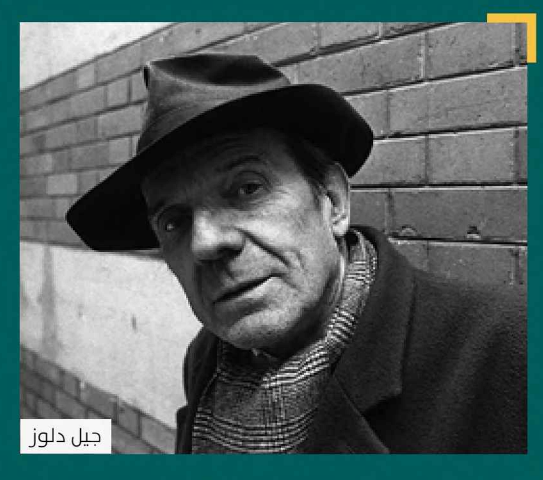
أتوقف عند نموذج آخر يمثله جيل دولوز، الذي أعاد النظر في كثير من الثوابت الفلسفية، وأخصها بالذكر، أداة الفهم والتشخيص، أعني مصطلح المفهوم نفسه. فما كنا نحسبه المفهوم عندما نتداول اللفظة لم يعد كذلك، أي ليس هو من قبيل الكلي والواحد والمتعالي والأصل والمركز، وإنما هو شيء يتصف بالكثافة والحدة، بالمحايثة والمباطنة، بالذبذبة والزحزحة، بالالتفاف والدوران، بالارتحال والانتشار.

من هنا فالمفهوم لا يقوم بذاته أو يتماهى مع ذاته، وإنما هو علاقته الملتبسة بمكوناته اللامفهومة، بقدر ما هو علاقته بأرضه وشروطه وشخوصه، كما تتجسد في الصعيد الذي يستوطنه المفهوم، أو في الوسط الذي يتحرك فيه، أو في البيئة التي تتيح انتشاره وتجدده، أو في الشخص الذي يتيح اشتغاله. والشخص ليس هو الذي ينطق باسم الفيلسوف، بل الذي يجعل الكلام أمرًا ممكنًا، نظير سقراط لدى أفلاطون. بذلك يقلب دولوز النظرة ويغير قواعد اللعبة، بقدرة ما يغلب في قراءته لمصطلح المفهوم البُعد الجغرافي والجيولوجي التزامني، على البعد الأصولي والتاريخي، التعاقبي والسلالي.

هناك دومًا فيما يقال جانبٌ محجوب أو مستبعد أو غير مُفكَّر فيه ولا مُدرَك. وهكذا فما ينفيه الخطاب من وجه يقع فيه من وجه آخر. ولكن ذلك لا يحملنا على نفي ما أنجزه دولوز، بل يحثنا على المراجعة النقدية لإعادة التفكير والفهم. وهذا شأن المكنة الراغبة لدى دولوز. إنها ليست مجرد هذيان، بل هي مفهوم أعاد الأمور إلى نصابها، ليقول: إن الإنسان هو ذات راغبة بالدرجة الأولى، وقبل أن يكون ذاتًا مفكرة، وهذا ما يفسر كيف أن كبار المفكرين يصلون إلى عكس ما فكروا فيه أو إلى خلاف ما سعوا إليه.

ومبنى القول أن الأصل لدى الإنسان ليس العقل أو المساواة أو الحرية، ولا التضامن أو السلام. وإنما هو الهوى والتعصب أو الانفراد والاستئثار أو الطمع والتكالب أو العداء والحروب.

وإلا كيف نفسر كل هذه الانهيارات والتراجعات فيما يخص عناوين المشروع الحداثي التنويري؟! بكلام آخر، إن الكلام على الذات كآلة راغبة، بعد قرون من الكلام على الأنا المتعالي، إنما يعني أن الرغبات هي أقوى من العقائد والفلسفات أو من الدعوات والرسالات.

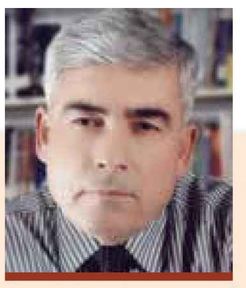

جيل دلوز

كيف نفسر كل هذه النزاعات والصدمات بعد كل هذه الأطوار الحضارية والمكاسب المدنية؟! إنه تنافر الأهواء والرغبات والمصالح، الذي يولد صدام الأصوليات واصطراع الإمبرياليات.

خلاصة القول: ما تركه أعلام الموجة الحداثية الجديدة، هي أعمال باقية؛ لأنها تختزن إمكانياتها وتنفتح على احتمالاتها. وهي بوصفها كذلك تحضنا على إعادة التفكير فيما كنا نفكر فيه أو به، لكي نجدد عالم الفكر بوجه من وجوهه، بحيث نقرأ في العمل الفلسفي، ما لم يُقرأ، فلا نتماهى معه حتى لا نستعيده على سبيل الاختزال أو التشويه، ولا ننفيه حتى لا نشهد على سذاجتنا وجهلنا. ما ينتظر هو أن نقرأ الآثار الفكرية قراءة حية، خلاقة، راهنة تجدد المعرفة بها وبالمعرفة العامة. من غير ذلك نعود إلى الوراء، لممارسة النقد العقيم، تحت عناوين الهذيان والجنون أو الثرثرة.

والأطرف هم أولئك المثقفون العرب، الذين يحدثوننا عن «التقليعة» الفكرية، فيما يخص «ما بعد الحداثة»، بعد أن قضوا الشطر الأكبر من حياتهم المهنية وهم يرفعون راية الماركسية، ولكن ليحصدوا الفشل والإخفاق والعقم؛ إذ هم عجزوا عن إضافة حرف واحد، سواء إلى الماركسية أو إلى الفلسفة وعلوم الإنسان.

أختم بالقول: إن الواقع هو أكثر التباسًا وتعقيدًا وتقلبًا مما نحسب، كما أن الذات هي مفارقاتها وهشاشتها وربما فضائحها، وما بوسعنا القيام به هو وضع خطاباتنا ومشروعاتنا وتجاربنا وصنائعنا، على محك النقد، لاجتراح أنماط أو أشكال أو صيغ جديدة، ومختلفة، من العقلنة أو المعقولية، تكون أكثر مرونة ووسعًا وأكثر تركيبًا وفاعلية.



أحمد عزيز الحسين
ناقد سوري

خطيب بدلة: ثراءُ الحيز والدلالة

خطيب بدلة كاتبٌ متعدد المواهب، بدأ حياته الأدبية قاصًّا ساخرًا، ثم انصرف إلى الدراما الإذاعية والتلفزيونية، وأنتج فيهما أعمالًا معروفة وناجحة، وأصدر خلال حياته الأدبية، المستمرة منذ ثلاثة عقود ونيف، خمسة عشر كتابًا في فن القصة القصيرة، والمقال الصحفي، والدراما الإذاعية والتلفزيونية، وهو، إلى ذلك، كاتبٌ مرِحٌ، وخفيفُ الظل، وقريبٌ إلى قلب القارئ وروحه، ويمتلك القدرة على مراقبة الواقع، والنفاذ إلى جوهره وأعماقه، كما يستطيع إضحاكَ مُتلقيه من التصرفات الغريبة لشخصياته، والسخرية من سلوكها الشاذ والمفارق للمألوف، وهجاءِ ما تواضعَتْ عليه هذه الشخصيات من ولعٍ بالنفاق والوصولية والانتهازية، والركض وراء كل ما يساعد على التسلق إلى سطح الحياة الاجتماعية، واهتبال الفرص للفوز بالشهرة، والرغبة في اجتناء المتعة، وتكديس الثروات الطائلة، وتحقيق النفوذ الاقتصادي والاجتماعي والسياسي.

يتميز عالمه بتعدد الأنماط والشخصيات والدلالات، وتكاد شخصياته تعبر عن الفسيفساء الاجتماعية لوطنه الصغير سوريا، بكل ما تحمله من تنوع وخصوبة وثراء



على المستويين الاجتماعي والدلالي، مع إمكانية تعميم ما يكتبه ليطول بلدانًا عربية أخرى لها الخصائص الاجتماعية والاقتصادية والسياسية نفسها، مثل: العراق ومصر والجزائر وتونس والمغرب ولبنان وغيرها.

أبطال في زمن التفاهة

يرصد خطيب بدلة التشوهات التي أصِيبَتْ بها شخصياتُه، ويضع يدَيْ قارئِه على الزيف الذي غدا سمة جوهرية لها، والمآلِ الذي وصلتْ إليه من خلال تسفلها، وقَبُولِها بأنْ تكونَ منحطةً ومُتحللة، وسعيدةً بما وصلت إليه من تفسخ وتعفن، أو جنونٍ وتهميش، فضلًا عن أنه يتابع بدأب وتقصٍّ ما لحِق بها من ندوب اجتماعية، وانحرافات أخلاقية، ويُلاحِق انعكاسَ ذلك على تصرفاتها وتقويماتها الجمالية للواقع، وكيف أفضى بها ذلك إلى أن تقبل بالتلون والنفاق و«تمسيح الجوخ» على أنه شكل من أشكال تكيفها مع واقعها، وآلية لتماهيها معه، ولو أفضى بها ذلك إلى إحداث تبدلات جوهرية في سماتها، وهُويتها، وآلية استجابتها لواقعها.

وقد عـرَّى أبطالَه، وهجَا حبهم للتفاهة والنذالة والاستِـزْلام، وسلط الضوءَ على خوائهم الروحي والوجداني، وكشف ما أصابهم من انحطاط وتسفل، وسخِر من ميلهم إلى الخلاص الفردي، وعده شكلًا من أشكال الهروب من الواقع، وانتقد ميلَهم إلى العيشة الراضية القانعة بالحصول على لقمة العيش، وسلط الضوءَ على نمط حياة مقيتٍ لديه، وعده خطرًا اجتماعيًّا وقانونًا أخلاقيًّا مُهيمِنًا ينبغي الحذرُ منه ومواجهتُه بلا هوادة كما في قصته «وقت لطلاق الزوجة» التي يقبل فيها المتشرد (زياد) بأن يكون زوجًا شكليًّا لامرأة عاهر لقاء حصوله على مسكن دافئ، ولقمة طيبة («وقت لطلاق الزوجة»، دمشق، ١٩٩٨م، ص١٦٣)، وكما في قصتيه «برتقان» و«زهرة التفتا» تلجأ فيهما الشخصية المحورية إلى السرقة لمواجهة واقعها الصعب («عودة قاسم ناصيف الحق»، وزارة الثقافة بدمشق، ١٩٨٩م، ص٩١)، مسوغة ذلك بأن ذلك أمسى الوسيلة الممكنةَ الوحيدة للعيش في واقع مأزوم ابتلع مُهمشيه، ورمى بهم إلى هوة القاع الاجتماعي بعد أن كانوا يحظون بحياة كريمة وشريفة.

> **تُعاني شخصيات خطيب بدلة عطبًا يمنعها من العيش كما تحلم، والتفاهة التي يدِينُها في بعض قصصه تتعلق بفقر الحياة الوجدانية والروحية الذي تعيشه شخصياته**

لا شك في أن التفاهة التي يدِينُها خطيب في بعض قصصه، تتعلق بفقر الحياة الوجدانية والروحية التي تعيشها شخصياتُه، وهي التفاهة الناجمة عن هيمنة حياة استهلاكية أرخَتْ بثقلها على مجتمعه المُتخيل، ولذلك وجدتْ شخصياتُهُ ذواتَها في الإقبال على الحياة التافهة أو الرتيبة، والانغماس في شؤونِ الحياة اليومية، والاستجابةِ لها بوصف ذلك شكلًا من أشكال تحقيق حاجاتها الحيوية، وبناء ذواتها، وقبول استمراء العيش في حياة خالية من المثل العليا، أو مفتقرة إليها؛ ففي قصته «الكرسي البرام» تجد الشخصيةُ المحوريةُ ذاتَها، وتحقق كينونَتها من خلال الحصول على كرسي برام، مما يدلل على ما تعانيه من خواء روحي وفقر وجداني في سياق يحثها على الاستجابة لذلك. (وقت لطلاق الزوجة، ص ١١٣).



سردية المهمشين

الشخصية المحورية عند خطيب لا تجترح أفعالًا عجيبة، أو خارقةً للمألوف في حياتها اليومية، بل تستنيم إلى حياة رتيبة ككل الناس من حولها، وقد تقبل البقاء في حياة أدنى من ذلك بكثير، وتتأتى موهبته من قدرته على جعل حياتها صالحةً لأن تُنمذِج آلية حياة الإنسان المُهمش والمُقصَى إلى هوة القاع وظلمته الأبدية، وهذه الشخصية تُكرر، في الأغلب الأعم، ما يجترِحُه الإنسانُ البسيطُ من أعمال مألوفة، ولا تنهض بأفعالٍ مغايرةٍ لما يقوم به

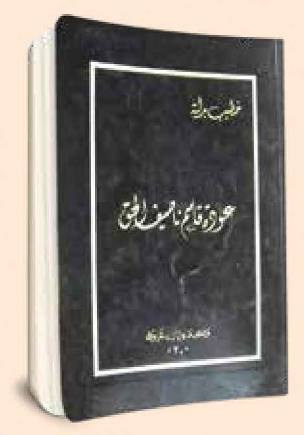
من نمطِ حياةٍ مُسئِمٍ، وباعِثٍ على القرف والضجر، ومع ذلك فقد ارتقى خطيب بهذا النمط من العيش الذي اعتادتْهُ شخصياته، وبـ(نثر الحياة اليومية) الذي يُغلفه، ويتلفع به، ويُلمعه... إلى مستوى فني جديرٍ بأن يُقرَأ، ويُنصَت إليه بمتعة ورهافة.

وفي ظني أن التفاهة التي يدِينُها في بعض قصصه تتعلق بفقر الحياة الوجدانية والروحية الذي تعيشه شخصياتُه، وهي التفاهة الناجمة عن هيمنة حياة استهلاكية على المجتمع المُتخيل الذي تُحِيل إليه هذه القصص، ولذلك وجدتْ هذه الشخصياتُ ذواتَها في الإقبال على الحياة التافهة أو الرتيبة، والانغماسِ في الحياة اليومية الباعثة على الملل، وقبلتْ بأنْ تعيش حياةً خاليةً من المُثل العليا، أو مفتقرةً إليها إلى حد كبير، فهو يدِين في قصته «الكاتب والشرطي» تعهيرَ الثقافة والكتابة، وعدمَ احترامِ العلم ورجاله، ويقدم متنًا حكائيًّا ينهض على المفارقة، ويرثي تسفل الثقافة، وما آل إليه حالُها في بنية اجتماعية تنهض على تعميم التفاهة والجهل، وإشاعة الفكر الخرافي الذي يُعزز الإيمان بالغيبيات، ويحتقر التفكير العلمي ورجاله. (نفسه، ص ٩١).

الشخصية المعطوبة

تُعاني شخصياتُ خطيب بدلة عطبًا يمنعها من العيش كما تتمنى وتحلم، وهذا العطبُ قد يكون بيولوجيًّا أو نفسيًّا كامنًا داخل الشخصية نفسها، وقد يرجع إلى الظروف الموضوعية التي تواجهها، أو إلى السياق الذي يحتضنها، وفي الحالتين: تبقى عاجزةً عن تحقيق أحلامها، ويبقى هناك بَونٌ شاسعٌ بين ما تحلم به وتسعى إليه، وبين ما تستطيع تحقيقه على أرض الواقع من إنجازاتٍ أو أحلامٍ تعدها مثلًا أعلى لها، وسبيلًا لتحقيق ذاتها على الوجه الأمثل؛ لذلك نجد هناك مفارقة ومسافة بين واقعها المعِيش وما تملكه من إمكانيات، وبين ما تستطيع إنجازه وتحقيقه على أرض الواقع من أفعال جديرة بأن ترتقي بها إلى مستوى ما هو إنساني وسامٍ؛ ولذلك تستثمر تقنية الحلم كوسيلة ممكنة للخلاص مما تواجهه في الواقع، ثم تكتشف استحالة ذلك فتقرر مواجهة مشكلته في الواقع لا في الحلم.

والشخصية عنده تسعى إلى التحرر من النقائص التي تحول بينها وبين الحياة، كما تسعى إلى التحرر من الظروف الموضوعية التي تمنعها من تحقيق ذاتها، ولذلك تندغم في حياتها بشكل كامل، وتتماهى مع ظروفها وفق الآلية التي تُملى عليها، لا التي تطمح إليها، وتحاول أن تجد سبيلًا مغايرًا لما هو سائد ومألوف بغية تحقيق النجاح وتجاوز المُنغصات، واكتشاف الوسائل والأساليب التي تسمح لها بالاستمرار في العيش، والتسامي فوق الآلام، وتحمل الظروف الصعبة التي تواجهها.



التهكم في مواجهة الابتذال

يرصد خطيب بدأبٍ ووعيٍ التشوهَ الأخلاقي الذي أصاب شخصياتِه، ويتقصى النتائجَ التي أفضى إليها في حياتهم، ويضع يديه على الظروف الموضوعية التي شكلت هذا التشوهَ، وجعلته سمةً قارة لهم، ومُسوغًا لعثورهم على ذواتهم في بحر من التفاهة والتلذذ بصغائر الأمور، ففي قصته «عودة قاسم ناصيف الحق» يتابع صعود شخصيته من القاع، وكيف استطاعت تبوؤ مكانةٍ مرموقةٍ في مجتمعها بعد أن كانت موضع سخرية واستهجان فيه، وكيف ارتقتْ إلى شخصية ذات مرتبة دينية واجتماعية سامقة بعد أن كانت تحوز لقبًا يدل على وضاعة مرتبتها الاجتماعية واستصغار الآخرين لشأنها، وقد عبر العتال (مسطرين) في القصة عن ذلك متعجبًا: «شوفوا (مطيط الصرماي، صار له بيت في ضبيط، وصار الحاج قاسم ناصيف الحق، ومتعهدًا يلعب بالمصاري لعبًا. تفوه عليك يا زمان».

يستقي خطيب شخصياته ممن عاشوا في القاع، ويلاحق حياتهم اليومية، ويرصد صراعهم في سبيل حياة كريمة، مُتيحًا لنا الفرصةَ لنستمع إليهم، وهم يتكلمون بلغتهم الشعبية الحارة الطازجة، راصدًا من خلال ذلك أنماط سلوكهم، وآلية مواجهتهم للحياة، والسبل التي

انتهجوها في سبيل ذلك، كما أنه يُحسِن تسليط الضوء على الحياة المُبتَذلة لهذه الشخصيات، وعلى ما تعانيه من فقر روحي ومعرفي، وخواء وجداني وعاطفي، ويدفع بالقارئ إلى الضحك منها، والتهكم عليها، كما في قصته «الشيخ شادي» التي يُضطر فيها البطلُ إلى أن يكون قارئَ رملٍ ومنجمًا لكي يستطيع العيش في مجتمعٍ قاهرٍ لا يترك لشرفائه مجالًا لحياة كريمة تنهض على الصدق والعمل النزيه، ويجعلهم يسلكون سبلًا ملتوية لفعل ذلك. (وقت لطلاق الزوجة/ ٢٠٧-٢١٢)

وهو يدين التصورات المُتحجرة لهذه الشخصيات، وكيف منعها ذلك من أن تتفاعل مع الحياة والناس بشكل تلقائي، وكيف أمسَتْ أسيرة قوالب فكرية وتنميطات أيديولوجية حالت بينها وبين التصرف بشكل صائب، وغدت بسبب ذلك أضحوكةً بين الناس، ومُضغةً في أفواههم، وشخصيات كاريكاتيرية جوالة، لا تُحسِن التواصُل مع الآخرين بشكل عفوي، أو تنظر إلى الحياة من منظور السلطة المهيمِنة فحسب.

وقد اعتاد كثيرٌ من أبطاله عيشَ حياتهم الرتيبة من دون أمل بإصلاحها، وهم يسعون لإحداث تغيير فيها أحيانًا لكن أحلامهم تتحطم على صخرة الواقع الصلبة، فإما أن يستسلموا لها مُكرَهين، أو يتابعوا المحاولة من دون أمل بإحداث ما ينشدونه من تغيير. وفي كثير من الأحيان يتخبط كثيرٌ منهم في محاولتهم للخلاص مما يعانونه، وحين يُخفِقون تجدهم قد عثروا على طريقة للتأقلم مع ظروفهم؛ إذ يحتضنون آلامهم، ويتحملون معاناتهم، ويقبلون بحياتهم الرتيبة بعد أن أخفقوا في تبديلها نحو الأحسن.

ثمة سخط على الواقع عند بعض هؤلاء الأبطال، وثمة احتجاج على ما يُبقيهم قانعين بظروفهم، واجدين أنفسَهم في محدودية الحياة المتوافرة بين أيديهم، كما نلحظ أن ثمة ضجرًا ورغبة عارمة في التفلت من الظروف التي تحيط بهم، ولكن كل ذلك يبقى في طور الممكن، ولا يتحول إلى واقع مُتحقق بسبب افتقار السياق الذي يحتضنهم إلى الظروف التي تساعد على ذلك.

> **البطل في قصص خطيب بدلة هو المهمش: المجنون، والعاطل عن العمل، والبائع، والمزارع الجائع، والأجير، والسائق، أو الوصولي والانتهازي والفهلوي**

مفهوم البطل

من الملحوظ أن البطل يكتسب في تجربة خطيب القصصية مفهومًا مُحددًا؛ إذ لم يعد البطل عنده هو البرجوازي الصغير، أو المتوسط، أو ما اصطُلِح على تسميته في الأدبيات الكلاسيكية بـ«الفرد الصغير»، بل غدا البطلُ هو المجنون، أو العاطل عن العمل، أو البائع، أو المزارع الجائع، أو الأجير، أو السائق، أو الوصولي، أو الانتهازي، أو الفهلوي، وبكلمةٍ مختصَرة أصبح المُهمش هو المحور في هذه التجربة، وشرع هذا البطلُ ينغمس في الحياة، ويتكيف مع الظروف الموضوعية مضطرًّا، ولم يعد صاحبَ أحلام عظيمة أو مثلٍ عليا، وإنما أصبح مجردَ شخصٍ مُحبَط، قانعٍ بواقعه، مندمجٍ مع محيطه، يُحسِن التكيف مع الظروف، ويعيش حياته يومًا بيوم، يرضى بالقليل، ويقبل ما هو مُتوافِر، يسعى وراء اللقمة فلا يجدها، ويرمح خلف السعادة فتهرب منه، يلازمه الشقاء أنى تحرك، أو حل، ويغرق في وحل الرتابة، والتفاهة، والنفاق، والكذب، والدناءة، والفجور، ويجد متعةً في الانصياع لما هو مطلوب منه؛ فيُنفذه وهو صامتٌ من دون أن يُعارِضه، أو يُبدِي رأيًا مُغايِرًا للآخرين فيه. حتى عندما يهجو خطيب البطل لقبوله بالتكيف مع الحياة، ولغرقه في بحر التفاهة والكذب والخسة والدناءة فإنه يُحسِن تحويله إلى نموذج محبوب، وهنا مكمنُ الخطر في ذلك؛ لأن الكذب يصبح عندئذٍ صفة جمالية مُستحسنَة لا مُستَقبَحة لدى القارئ كما هو الحال في مجمل القصص التي سردها في مجموعته القصصية «سيرة الحب».

وقت لطلاق الزوجة

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com

الغناء في حياتي وأثره في رواياتي

نبيل سليمان ناقد وروائي سوري

انعقدت في جامعة حلب ندوة (لسان الدين بن الخطيب) بين الثاني والرابع من ديسمبر ٢٠٠٣م، وكنت أنا وجمال الغيطاني من المشاركين فيها. وفي عشية اليوم الأخير دعانا الصديق الباحث محمد قجة إلى سهرة في منزله العامر، ودعا معنا صديقيه الموسيقيين: ظافر الجسري صاحب الصوت الذهبي، وبخاصة حين يغني لمحمد عبدالوهاب، وابنه أيمن الجسري العازف الذهبي أيضًا على العود والقانون. وفي غمرة السهرة أخذ العزف والغناء بالألباب، فتربعت أنا وجمال على السجادة بين يدي الأب وابنه. ولما عدنا إلى الفندق (بيت رسمي) من بيوت حلب العتيقة في سوار القلعة، باغتني جمال بإعجابه بمرافقتي المتقطعة للغناء والعزف: «أنت مش سميع وبس، أنت بتغني كمان». وما أكثر ما ناشدني من بعد في سهراتنا المتباعدة أن أغني، وما أكثر ما أبدى إعجابه بما للموسيقا في بعض رواياتي قبل وبعد أن يحثني على أن أُعنى بالموسيقا في كل ما أكتب.



تلك كانت سهرة لمحمد عبدالوهاب «الـوردة دي ريحتك فيها/ أحفظها تذكار لهواك»، و«قالوا لي هان الود عليه ونسيك/ وفات قلبك وحداني»، وسهرةً كانت لأصابع أيمن الجسري كلما استقلت عن الغناء، سكرى بالتقاسيم والارتجالات، تنادي روح فريد الأطرش ومنير بشير ومحمد القصبجي، وتتوحد مرة بالعود ومرة بالقانون.

عبدالحليم حافظ

قبل ندوة ابن الخطيب الحلبية بأقل من شهرين، كان ملتقى القاهرة للإبداع الروائي في دورته الثانية يجمعنا -عزت القمحاوي وأنا وكوكبة من الصديقات والأصدقاء- كل عشية بعد ماراثون الجلسات المتطاول من العاشرة صباحًا إلى التاسعة مساءً. وفي العشية الأخيرة حيث لم يبقَ مطرح في غرفتي في أوتيل بيراميزا لعزت ولي إلا على الموكيت، بدأنا نتناوب على (الأعمال الكاملة) لعبدالحليم حافظ. وكانت المستشرقة الرومانية رودريكا أكثر المحكومين والمحكومات بالسماع ذهولًا وإعجابًا بالوحدة (الفنية) السورية المصرية.

كانت حكايتي مع أغاني عبدالحليم حافظ قد بدأت سنة قيام الوحدة السورية المصرية في دولة الجمهورية العربية المتحدة (١٩٥٨- ١٩٦١م) كما يليق بالمراهق الذي سيدمن على أفلام العندليب الأسمر، ويسمي شقيقه الذي ولد عام ١٩٦٢م عبدالحليم، ويحفظ أغانيه، ويدندن بها في أماسي الكورنيش في طرطوس أو في اللاذقية. ولا تزال تلك (الأعمال الكاملة) تسكن ذلك المراهق بعد أكثر من ستين سنة. بيد أن أيًّا منها لم يتسلل إلى رواية له.

ذات صيف من أواسط السبعينيات جمعنا بيت والدتي في مدينة جبلة: محمد ملص ونائلة الأطرش وصنع الله إبراهيم وأنا. بعد سفر الأولين رابط الآخران في البيت حتى أمرت أم نبيل ضحى الجمعة بالخروج ليتسنى لها ولإخوتي تنظيف البيت، فمضينا إلى مقهى الزوزو على الكورنيش. وعلى مشهد من البحر الساجي انفرد كل منا بطاولته وأوراقه وقهوته. وأكرمنا النادل بالأعمال الكاملة لفريد الأطرش، وبالصوت العالي في المقهى الخالي. فلما شكونا الصوت أخرسه النادل دقائق، ثم أكرمنا بالأعمال الكاملة لعبدالحليم حافظ، وبالصوت العالي، فلما شكونا الصوت سألنا عما نريد أن نسمع، ولم يرقّ

> **ربما يوفّر الغناء في الرواية لحظة استرواح، أو لعله يعبر عما لا تعبر عنه إلا به، وعلى نحوٍ يذكّر بالغناء في الحياة الشخصية أو الحياة العامة**

له أن ننشد الصمت. وقبل أن يختفي حدثني صنع الله عن الفرق بين أغنية «أهـواك» عندما غناها عبدالحليم حافظ أول مرة، وبين ما آلت إليه. ولأني أعلنت عجزي فورًا، راح يشرح أن الأغنية كانت تنساب ناعمة، وبخاصة حرف الألف في «أهواك وأتمنى لو أنساك» فصار الحرف ينبتر لتأتي الكلمة مثل اللحن صارمة تعبيرًا عن المزاج العسكري الذي حل محل المزاج الرومانسي.

الغناء العراقي

أما التوله بالغناء العراقي فسرّه عند ذلك الشاب (بدر عبدالهادي) الذي ناصف الثلاثين حين بلغت العاشرة. إنه أبي الذي كان يجمعنا (أمي وأنا وصبيّان وثلاث بنات والزوجة الجديدة) كل عشية على البساط الذي يتصدره هو، وأمامه منقل تتراقص جمراته منذ الخريف إلى الربيع. وعلى المنقل يبدع (زوج التنتين) بشيّ ثلاثة أسياخ من اللحم، ويطعمنا جميعًا -ثمانية أفواه- منها حتى الشبع، ويبقى له ما يصاحب رشفاته من الكأس الصغيرة -كأس الشاي- المشعشع بسحر الماء والعرق. وقبل أن يأتي على الكأس الأولى يبدأ بالدندنة التي يوشيها بنتف من حكاية أو خبر: سليمة مراد أول امرأة تحمل لقب باشا، سليمة يهودية لم تغادر العراق إلى إسرائيل: «خدري (الجاي) الشاي خدريها/ عيوني المنْ أخدره؟ بويه/ لمنْ أخـدره؟». ومن سليمة يسرع إلى ناظم الغزالي: زوج سليمة، زوج الباشا، يشرح ثم تبدأ السلطنة: «عيرتني بلشيب وهو وقار/ ليتها عيرت بما هو عار»، أو «سمراء من قوم عيسى/ من أباح لها/ قتل امرئٍ مسلمٍ قاسى بها ولها؟» أو «أقول وقد ناحت بقربي حمامة». وحين كان ينتهي نواحه بشعر أبي فراس الحمداني، كان يحدق فيّ طويلًا ثم يسألني -في كل مرة يسألني- عما إذا كنت قد حفظت هذه القصيدة، وينقذني هو من الجواب إذ لا ينتظره، بل يتابع الغناء/ النواح: «ميحانة ميحانه/ غابت شمسنا الحلو ما جانا/ حيّاك/ حياك بابه حياك..».

كان المطرب العراقي الأثير لوالدي هو حضيري أبو عزيز، ليس فقط لأن غناءه يملأ العيون بالدمع -هل من غناء عراقي لا يملأ العيون بالدمع؟- بل لأنه كان شرطيًّا في مدينة الناصرية. ربما كان والدي (الدركي/ الشرطي) يتماهى مع حضيري، أما أغنيته الأثيرة في شيخوخته فكانت «عمي يا بياع الورد». وما أكثر وما أمتع مقارناته التي لم تشخ بين غناء حضيري أبو عزيز وناظم الغزالي وأنطوانيت إسكندر، ومن بعد: سميرة توفيق لأغنية «عمي يا بياع الورد».

لقد سمعت الغناء العراقي من كثيرين وكثيرات، لكن الصوت الذي ظل يشجيني هو صوت الصديق العراقي، المخرج المسرحي الكبير والكاتب المسرحي الكبير جواد الأسدي. وأول ذلك كان في سهرة في تونس في أثناء إحدى دورات معرض تونس للكتاب قبل ثلاثين سنة ونيف. وكانت السهرة قد بدأت بسحر (المالوف) الذي رمانا في دوار من الأصداء الأندلسية وفي غوايات القانون والعود والكلمات والطار والكمان والارتجالات والإيقاع الذي يقطع الأنفاس، والجوق يُحيي ضيوفه من العراق ولبنان وسوريا، حتى إذا ودعنا في منتصف الليل، بدأ جواد السهرة العراقية، وحاولت أن أجاريه مرة، وأن أكون الرداد مرة، وجواد يغرق في الشجن والحزن والنواح.

لم أرع إرثي من والدي من الغناء العراقي فقط، بل نمّيته، وما أكثر ما أسعدت والدي وأنا أذكّره بما غنّى عراقيًّا في شبابه، أو إذْ أضيف إليه جديدًا: من لميعة توفيق: «هذا الحلو گاتلني (قاتلني) ياعمة/ فدوة اشقد أحبه وأريد أكلمه/ وانتي شلون عمتي/ وبيّه ما افتهمتي/ روحي كلها يمّه يا عمه». ومن زهور حسين «غريبة من بعد عينج (عينك) يا يمّة/ محتارة بزماني/ يا هو اليرحمْ بحالي يا يمه/ لو دهري رماني». ومن مائدة نزهت هذه الأغنية «للناصرية بو جناع خذني وياك للناصرية». وقد جاء في منتهى رواية «تحولات الإنسان الذهبي» أن الشخصية المحورية (كارم أسعد)، وبينما كانت للّا فاطمة تقدمه على المنبر، هام مع صوت والده أقرب إلى الهمس والنشيج يدندن بالأغنية، ويكرر أنه يفضلها من أنطوانيت إسكندر على مائدة نزهت وعلى لميعة توفيق.

بسببٍ من إقامتي في مدينة الرقة من ١٩٦٧م إلى ١٩٧٢م تجذّر وتضاعف إرثي الغنائي من والدي. ففي الرقة، كما في شرق سوريا، يصدح الغناء العراقي مثله في أية مدينة عراقية. وبالطبع كانت الرقة -مثل دير الزور- تضفي على هذا الغناء لمستها. وقد كان لكل ذلك فعله العميق في رواية «ليل العالم» التي كانت الرقة فضاءها الرئيس



منذ ستينيات القرن الماضي إلى البارحة عندما جعل داعش من الرقة عاصمةً له.

يتخيل منيب صوت هفاف في ليلة- وهما الشخصيتان المحوريتان في «ليل العالم» جمرةً نديةً تتهجد: «احتسيت مرّ العمر جرعات دفلى وسمّ». وفي ليلة تتهجد بالأغاني التي اشتهرت بها فرقة الرقة للفنون الشعبية بقيادة مؤسسها إسماعيل العجيلي، وهي الفرقة التي شهدتْ تأسيسها سنة ١٩٦٩م في الرقة، وأحيت تراث وادي الفرات، وكتب لها عبدالسلام العجيلي، وتفرد فيها صوت خولة الحسن، وطافت على باريس وبراغ ولندن وقرطاج و...

من أصداء هذه الفرقة في رواية «ليل العالم»: «من فوق جسر الرقة/ سلّم عليّ بيده/ ما قدرت أردّ السلام/ خاف يقولون تريده» وكذلك: «أبو الخديد الوردتين/ گالت (قالت) لا لا/ يا دهب مشغول مابك لولا/ گلتلها (قلت لها) أروح وياج (ويّاك)/ گالت (قالت) لا لا/ نفسك دنّية وزادْ طبعي أكشرْ». وبالشطرة الأخيرة عنونتُ فقرة من الرواية، كما عنونت فقرةً بهذه الجملة من أغنية للمطرب الرقّي صلاح هليّل: «جرحْ قلبي نهارْ وليلْ ينزف». ويتخيّل منيب والده يدنو من هفاف وصوته يقطر حنانًا: «أمدوّر الخدين بدر المطاليع/ نجمة الثريا بجبينهْ أظني». وحضرت في الرواية الأهازيج التي أطلقها داعش، ومنها ما كانت لازمته «يا قاطع الراس وينكْ؟».

في ذلك الزمن البعيد عندما كانت جبلّة دخيلتي تنتسج من غناء عبدالحليم حافظ- ومعه غناء شادية ونجاة الصغيرة وفايزة أحمد وفيروز...- ومن الغناء العراقي، كانت الإذاعة الإسرائيلية تفرد كل مساء حصة للمقامات والأبوذيات العراقية وللغناء العراقي عامة. ومنذ تلك الأيام إلى هذه الأيام -وما جدّ مع سعدون الجابر وإلهام مدفعي وكوكب حمزة ونصير شمّة...- ما زالت جِبلّة دخيلتي تنتسج من الغناء العراقي.

التراث الشعبي

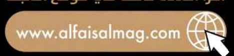
تحفر رباعية «مدارات الشرق» في النصف الأول من القرن العشرين في سوريا، ونادرًا فيما حولها وفي فضاءات أبعد. وهذا الزمن هو ما أفسح للغناء التراثي المجهول النسب غالبًا. ومن ذلك في الجزء الأول «الأشرعة» الأهزوجة الشهيرة: «وسعوا المرجة/ المرجة لينا/ وبأرض


محمد القصبجي

المرجة/ تلعب خيلنا». وإلى الأهازيج المدينية ثمة الأهازيج البدوية، ومنها: «نار الحرابة أشعلت/ يا من يطفّي نارها/ خيل النشامى وأقبلت/ تريد تأخذ ثارها/ الله من قومٍ طغت/ بالسيف حنّا اذعارها». وفي الجزء الثاني «بنات نعش» يحضر جوق القباني أبي خليل الذي يغني: «ناحت وأجبتها لِمْ نوحك ليش/ من دون سبب/ ذا إلفك والغصون تبكي عليش؟/ ذا أمر عجب». ويأتي رقص السماح، ويأتي قدٌّ، ويأتي موشح- مثلًا: «رب ساق قام يسعى/ صاد قلبي بالذوائب». ويردد عزيز اللباد الذي اكتوى بنيران الزمن العصملّي (العثماني): «يا ويل ويلي من جمال وأنور/ خلّوا العالم سبع سنين تتمرمر/ شنقوا اللي شنقوا بأول عمنول/ يشنقهم ربي هالعالي الفوقاني».

ولا يزال هذا اللحن متوارثًا في الأغنية الشائعة «مرمرْ زماني يا زماني مرمرْ»، وقد تواتر على أدائها و(عصرنتها) فيروز وطلال المداح وعلي الحجار وصباح فخري و... وثمة أيضًا هذا اللحن الذي تلهج به شخصيات أخرى في الرواية: «حنّ الغريب على حالي/ وأنت ما حنّيتْ/ لو كنت تعلم بحالي/ يا ولد حنّيتْ». وقد تواتر على أدائه وعصرنته جوزيف صقر الذي غنّى «حنّ الحديد على حالي وأنت ما حنّيتْ». وهكذا يترجّع الغناء (الروائي) من بداية القرن إلى منتهاه، ويوالي الترجيع. وفي الرواية متناصات غنائية زاخرة بالمحرم الجسدي، مثل أغنية «مديت إيدي...»، أو طالعة من القاع الاجتماعي مثل غناء الجارة: «حبيبي عاشق وأبوه عاشق وأخوه عاشق/ راحوا يجيبوا الطبيب لاقوا الطبيب عاشق/ دسّ المفاصل وقال يا ولد مالك؟/ مجروح جرح الهوى/ اللي جارحك عاشق».

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة





محمد الرميحي
كاتب كويتي

«ربيع العرب» والمعرفة الاجتماعية

في حوار نشرته مجلة الفيصل في عددها الماضي قال الباحث نبيل عبدالفتاح: «إن علماء الاجتماع العرب لم يقدموا معرفة حول المجتمع العربي لا قبل الربيع العربي ولا بعده». وأرى أن في هذا الرأي تعميمًا يحتاج إلى وقفة. لعل الزميل يرغب في رؤية نظرية اجتماعية متكاملة تفسر الوضع العربي فلا يجدها، إلا أن الاستدراك واجب. لقد أصبح لدينا فيض من الكتابات الاجتماعية، منذ نصف قرن أو يزيد، كما أن بعض الكتابات عملت كجرس إنذار قبل «الربيع العربي»، أي في بداية العشرية الثانية من القرن الحادي والعشرين.

على سبيل المثال، لا الحصر، هناك كتابان لهما قيمة تبشيرية، أو قل إنذارية، لما حدث بعد نشرهما. نُشر الكتابان في نهاية العقد الأول من هذا القرن، في وقت كانت المجتمعات العربية في سبات (المراوحة في المكان)؛ جراء المشكلات الاقتصادية والاجتماعية المتراكمة. الكتاب الأول بعنوان «مصر ليست أمي.. دي مرات أبويا» لأسامة غريب عبدالعاطي، وهو تجميع لعدد من المقالات نشرها الكاتب في الصحف. أما الكتاب الثاني فهو «وجع المصريين» لخليل فاضل.

اللافت أن المؤلفين لم يجدا ناشرًا ينشر كتابيهما، فنشرا على نفقتهما الشخصية. وقد طبع من الكتاب الأول خمس عشرة طبعة، دليل على إقدام القارئ على قراءة ذلك الشكل من النقد الساخن وتشريح المجتمع دون كثير من الكلام المنمق. فإن أضفنا إلى ما سبق عددًا من الكُتاب الذين سبقوا ولحقوا تلك الفترة فسوف نجد عددًا معقولًا من الكتابات الاجتماعية/ الاقتصادية التي تتناول الوضع العربي في دوله المختلفة من المغرب إلى المشرق. هناك كُتاب مغاربة وتونسيون وعراقيون ولبنانيون كتبوا، باجتهاد لافت، عن أحول المجتمع العربي بشكل شامل أو محلي (وطني).

ومنذ فجر ما يعرف بالنهضة العربية، منتصف القرن التاسع عشر تقريبًا، قدَّم كتاب عرب قراءة مختلفة للسائد من معرفة مجتمعاتهم، أمثال طه حسين وأحمد أمين وعلي الوردي. وجاء بعدهم كُتاب حاولوا تقديم تفسيرات متعددة أو (شبه نظريات) لتطور المجتمع، مثل: جلال أمين وفؤاد زكريا وغازي القصيبي، وهشام جعيط وحيدر إبراهيم وسيد عويس والمختار الهراس وخلدون النقيب. قدم هؤلاء أعمالًا وأفكارًا تدعو إلى التطور الاجتماعي والانفتاح الثقافي، ربما لم يأت الوقت لدراسة أعمال تلك النخب الحداثية ونقدها وتقديم تحليل لها للقراء. وهناك مؤسسات بحثية مدنية (غير رسمية)، قدمت جهدًا في محاولة فهم المجتمع العربي. منها، على سبيل المثال، مركز دراسات الوحدة العربية، بقيادة المرحوم خير الدين حسيب (عراقي)، وقد أنتج المركز كمًّا معقولًا من الدارسات الاجتماعية التي تستحق التنويه.

نظريات تفسير الواقع

ما نعانيه هو غياب مؤسسات (رسمية) تقرأ الوضع السائد وتقدم النصيحة للسياسيين كي يتخذوا سياسات مناسبة للمتغيرات الحادثة. لعل ما هو موجع ما سمع علنًا من القيادات التي مر عليها (الربيع) ودخلت مجتمعاتها في أنفاق ضيقة، كقول السيد زين الدين بن علي: «الآن فهمتكم»! وقول السيد معمر القذافي: «من أنتم؟» وقول السيد حسني

مبارك: «خليهم يتسلوا»! رحمهم الله جميعًا، فقد كانوا في وادٍ مختلف عما يتكون من ضغوط في بلدانهم؛ لغياب القراءة الحقيقية للواقع الذي تعيش فيه شعوبهم، إما بسبب معلومات خاطئة مصدرها الأجهزة غير المدربة إلا على السمع والطاعة، أو بسبب إنكار أو رفض ما يدور على أرض الواقع.

النظريات الاجتماعية متغيرة مع تغير ظروف المجتمع الاقتصادية والسياسية والعسكرية والثقافية. فعدد من الاجتماعيين العرب، حتى اليوم، عندما يفكرون في نظرية اجتماعية شاملة لتفسير الواقع العربي يرجعون إلى نظرية ابن خلدون في تبدل الأمم وتغير الأنظمة. وهي نظرية معروفة في تبادل السلطة كما سماها ابن خلدون بين «أهل المدر وأهل الوبر». وقد تنطبق تلك النظرية على عصور سابقة، أما بعد القرن الثامن عشر، فإن نظرية ابن خلدون لم يعد لها مكان في تفسير الواقع، أي أن قيام الممالك لم يعد تبادلًا بين (المدر والوبر). لقد دخل عامل ثالث مهم جدًّا تحكم لسنوات طويلة في تلك المعادلة (أي تغير السلطة) وهو عامل الاستعمار الغربي، الذي عطل ميكانيزمات التفاعل الحر بين مكونات المجتمع، وفرض نوعًا من القسر على شكل (الدول) يناسبه، تحت شعارات (القيم الكبرى) التي فرضها في أشكال الحكم والإدارة، لمدة طويلة. فرض الاستعمار على بقاع كثيرة في العالم، ومنها مناطق واسعة من العالم العربي، نوعًا من الحكم (الجامد) الذي يحقق مصالح الاستعمار نفسه، من دون فرصة لعمل الميكانيزمات السابقة بحرية كما كانت تفعل.

من هنا فإن تغيير السلط السياسية في عالمنا أصبح له مفتاح آخر غير التفاعلات الداخلية وهو التدخل الخارجي؛ لذلك نجد كتابات كثيرة اليوم تتحدث عن تدخل الولايات المتحدة في أحداث الربيع العربي، وقد يكون ذلك الحديث مبالغًا فيه، إلا أن جانبًا منه لا يمكن استبعاده أو إنكاره.

لم تعد التفاعلات الداخلية الحرة بين مكونات المجتمع العربي المعني هي فقط المحركة للتغيرات الكبرى التي تحدث في مجتمعاتنا. هناك عوامل داخلية وخارجية، متفاعلة بين بعضها، تحرك بوصلة التطور في المجتمع. وأصبح للعالم اليوم هوامش مشتركة بسبب السرعة الهائلة في تطور وسائل المواصلات وتطور وسائل الاتصال؛ لذلك لم يعد العالم كما قيل «قرية صغيرة» فقط، بل أصبح بناية واحدة يتأثر سكانها بأي خلل يصيب أحد الطوابق فيها.

> **لم يعد لنظرية ابن خلدون مكان في تفسير الواقع وقيام الدول. وجزء من تعويق بناء نظرية اجتماعية عربية هو سقف الحريات المتدني، إلى جانب القيود الاجتماعية والقانونية القائمة**

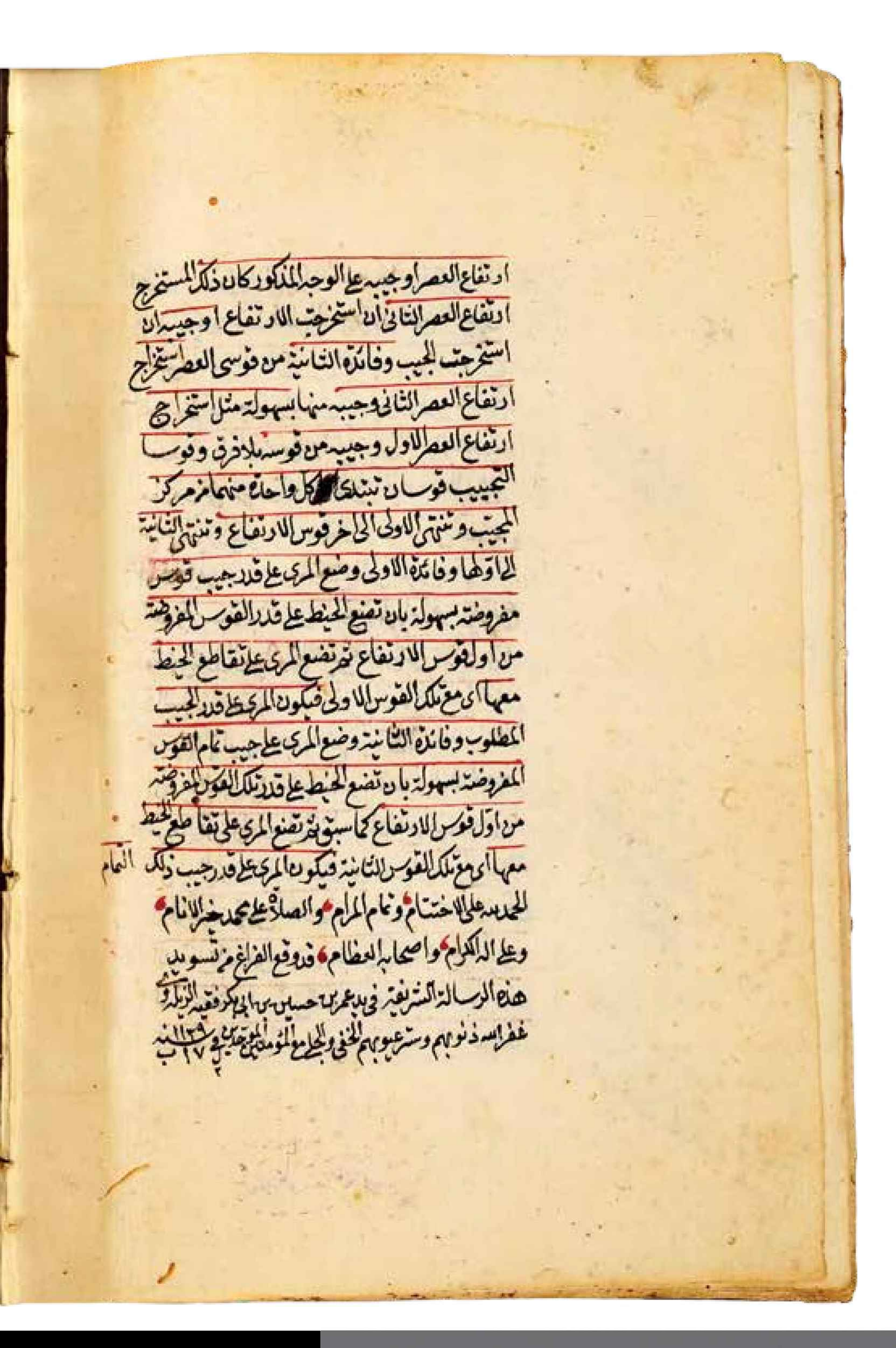


محاولات للفهم

لعل المثال الذي نعيشه اليوم هو أفضل شاهد، وأعني به الحرب الروسية/ الأوكرانية. مثل هذه الحرب في الزمن القديم ستبدو بعيدة ومعزولة عن العالم. أما اليوم فقد أثّرت الحرب سلبيًّا في العالم أجمع، كنقص الطاقة ونقص الغذاء. فهي لا تؤثر في المشتركين فيها ومناصريهم فحسب، بل في مجتمعات بعيدة قد تصاب بالمجاعة والاضطرابات السياسية والاجتماعية الكبيرة، وتتغير أيضًا العلاقات الدولية: البطالة والتضخم وما تفرزه من حركات اجتماعية في الغرب نتيجة مباشرة لحرب تكاد تكون عالمية.

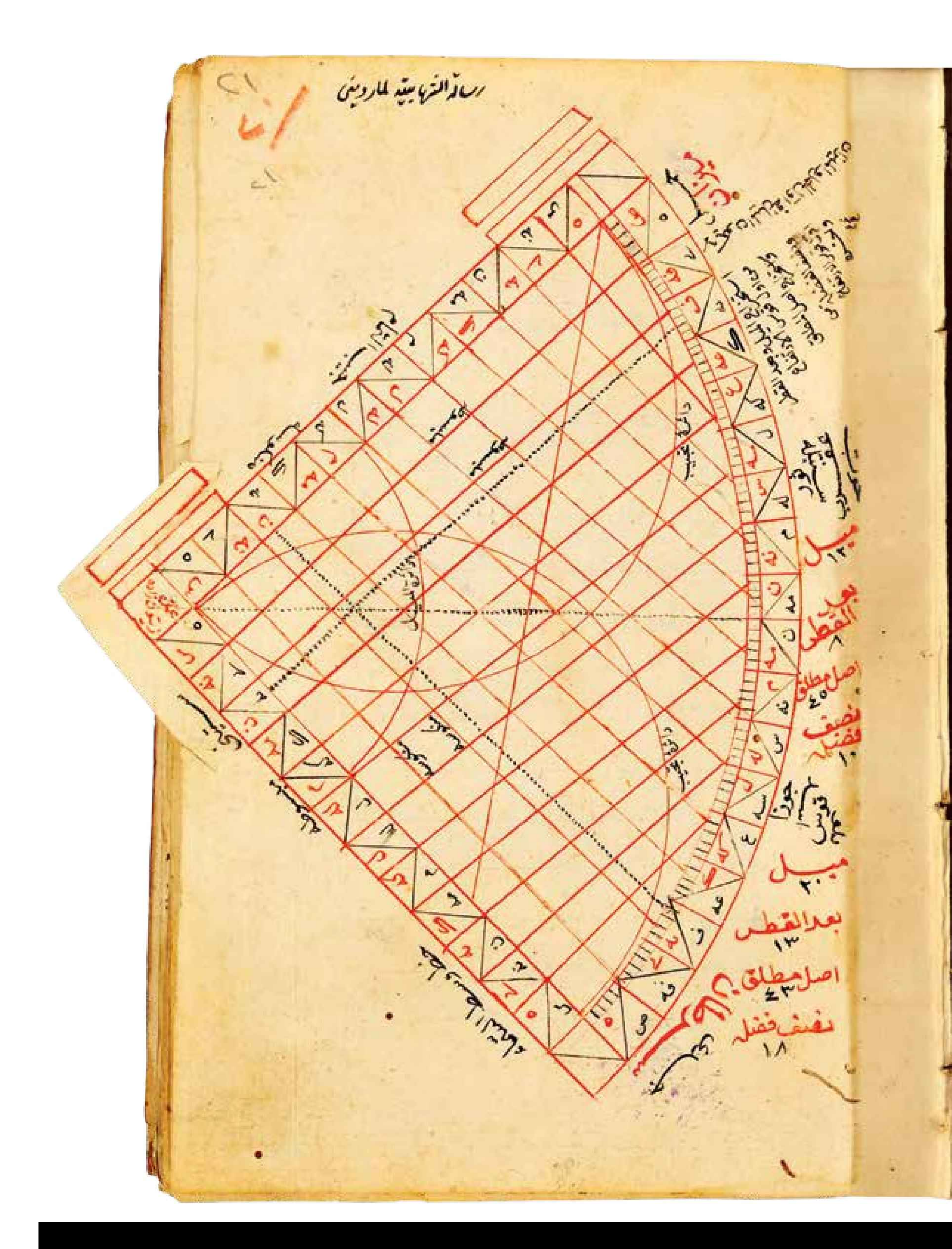
جزء من تعويق بناء نظرية اجتماعية عربية، أو مساهمة في جزء من بنائها، هو سقف الحريات المتدني الذي صاحب حكم العسكر والأحزاب الشمولية في عالمنا العربي. تدني هذا السقف يجعل من الإنتاج الفكري مقيدًا بقيود رسمية، إلى جانب القيود الاجتماعية القائمة، فيصبح المثقف منبوذًا وملاحقًا عند الجهر برأيه الذي تعدّه السلطة خارجًا أو يعدّه المجتمع خارجيًّا! وبالضرورة لا يمكن أن يتطور الفكر الإنساني في ظروف القهر والمطاردة. من جانب آخر فإن التعليم والإعلام لهام دور سلبي في إمكانية وجود اجتهادات نظرية اجتماعية، بسب سطوة القيم التقليدية في هذين المجالين، وهو ما يؤدي إلى تفريخ بشر متشابهين يحملون نظرة ضيقة للعالم ولمجتمعاتهم.

وعلينا أيضًا أن نقبل فكرة أن دراسة العلوم الاجتماعية هي (علوم صعبة)؛ لأن العلوم البحتة والتطبيقية تجري في معامل معزولة، أما الاجتماعية فإن المجتمع هو مجالها، وفيه من العقبات الثقافية ما يمنع انطلاق العاملين في هذا المجال إلى مناطق قد تكون محفوفة بالمحرمات أو محاصرة بالقوانين!



ارتفاع العصر او جيبه على الوجه المذكور كان ذلك المستخرج
ارتفاع العصر الثاني ان استخرجت الارتفاع او جيبه ان
استخرجت الجيب وفائدة الثانية من قوسي العصر استخراج
ارتفاع العصر الثاني وجيبه منها بسهولة مثل استخراج
ارتفاع العصر الاول وجيبه من قوسه بلا فرق وقوسا
التجييب قوسان تبتدئ [illegible] كل واحد منهما من مركز
المجيب وتنتهي الاولى الى اخر قوس الارتفاع وتنتهي الثانية
الى اولها وفائدة الاولى وضع المري على قدر جيب قوس
مفروضة بسهولة بان تضع الخيط على قدر القوس المفروضة
من اول قوس الارتفاع ثم تضع المري على تقاطع الخيط
معها اي مع تلك القوس الاولى فيكون المري على قدر الجيب
المطلوب وفائدة الثانية وضع المري على جيب تمام القوس
المفروضة بسهولة بان تضع الخيط على قدر تلك القوس المفروضة
من اول قوس الارتفاع كما سبق ثم تضع المري على تقاطع الخيط
معها اي مع تلك القوس الثانية فيكون المري على قدر جيب ذلك التمام
الحمد لله على الاختتام وتمام المرام والصلاة على محمد خير الانام
وعلى آله الكرام واصحابه العظام وقد وقع الفراغ من تسويد
هذه الرسالة الشريفة في يد عمر بن حسين بن ابي بكر فقيه الزيلعي
غفر الله ذنوبهم وستر عيوبهم الخفي والجلي مع المؤمنين [illegible]

رسم آلة الربع المجيَّب ضمن مخطوطة «الرسالة الشهابية» لمحمد بن محمد سبط المارديني (ت: ٩١٢هـ/١٥٠٦م)



من مخطوطات الفلك المحفوظة
بمركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية.



محمد العوين
إعلامي سعودي

علوي طه الصافي:
جوهرة الفيصل وقلبها النابض

لم أكن أعرف الأستاذ علوي طه الصافي قبل صدور مجلة «الفيصل»، التي صدرت في رجب ١٣٩٧هـ. حينها كنت طالبًا في السنة الثانية، كلية اللغة العربية بجامعة الإمام، وحفيًّا بمتابعة المجلات الأدبية والثقافية ومراسلتها؛ إما لطلب الاشتراك، فتصلني عن طريق البريد، أو للكتابة فيها كأديب ناشئ. مجلات شهرية كـ«الهلال» و«العربي» و«الدوحة» و«المنهل»، والمجلات الأسبوعية كمجلتي «اليمامة» و«اقرأ»، والملاحق الأدبية الأسبوعية التي تصدر في يوم مخصوص في عدد من الصحف السعودية كـ«الجزيرة» و«الرياض» و«عكاظ» و«التراث» بالمدينة، وفي الصحف العربية كـ«القبس» و«الأنباء» الكويتيتين، و«الراية» القطرية، و«الأهرام» الأسبوعي، وغيرها.

كان صدور مجلة الفيصل حدثًا ثقافيًّا مهمًّا في بلادنا؛ فقد خرجت المجلة رصينة في موادها، متنوعة في القضايا التي تطرحها، متناغمة مع الجديد والقديم، وحديثة في إخراجها. فكأنه أريدَ بها أن تنافس مجلة «العربي» أولًا، وتحتل الرقم الأول في التوزيع على المستوى العربي منذ عام ١٩٥٨م. ثم بعد سنوات عشر

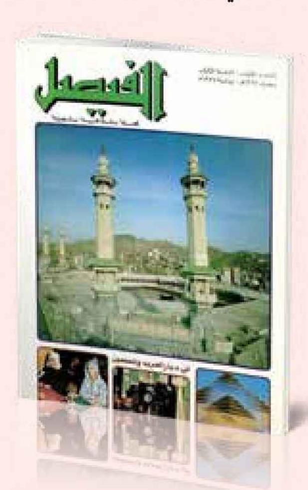

علوي طه الصافي

دخلت مجلة «الدوحة» في المنافسة، بصدورها عام ١٩٦٩م. خرجت المجلتان بالأدب من النطاق الضيق، في النص الأدبي ودراساته، إلى الثقافة بمنظورها الشامل، وتجاوزتا «الهلال» المصرية، التي راوحت مكانها آنذاك في نطاق الدراسات الأدبية والفكرية والتاريخية ولم تفد من مهنية الصحافة والاستطلاعات والترجمات والإبداع الأدبي الجديد إلا في المراحل المتأخرة من تاريخ «الهلال»، بعد عام ٢٠٠٠م تقريبًا.

> **كان علوي شديد المزاجية، صريحًا شفافًا عفويًا رقيقًا مكشوفًا، باطنه كظاهره، وهي صفات لا تتوافر في كثيرين ممن يختبئون خلف العبارات الملتبسة والبسمات الغائمة الصفراء**

صراع الأجيال

بقراءتي لأعداد مجلة «الفيصل» من الغلاف إلى الغلاف، وانبهاري بها، ثم دخولي الميدان الصحافي والإذاعي وانطلاقتي في الكتابة في صحيفة «الجزيرة» واكتسابي علاقات طيبة مع الأدباء والصحافيين والأكاديميين وكثيرين من المسؤولين عن الدوائر الحكومية، تعرفت إلى الأستاذ علوي طه الصافي أول مرة في لقاء صحافي طويل نشر على صفحة كاملة في جريدة «المسائية»، عام ١٤٠٢هـ، وتحدث فيه عن تجربته الصحافية الأولى المبكرة محررًا في مجلة «اليمامة» الأسبوعية، في بداية عهدها بعد صدور نظام المؤسسات الصحافية عام ١٣٨٣هـ، ثم توليه الإشراف على ملحقها الأدبي الأسبوعي في السنوات بدءًا من عام ١٣٨٧هـ إلى قرب منتصف التسعينيات الهجرية من القرن الماضي.



في هذه المدة الزمنية بدأ اسم علوي يتلألأ في الصحافة الثقافية ناقدًا باسمه الصريح أو باسمين رمزيين كان يكتب بهما: الأول ذكوري باسم «مسمار»، والثاني أنثوي باسم «ليلى سلمان». وقد استعمل الاسم الأول لنقد أدباء الرعيل الأول وتعرية نتاجهم كما زعم، والثاني خصصه لأدب وقضايا المرأة. لقد كان نقده للطبقة الأولى من الأدباء، الكبار المؤسسين، كما يتهكم، نقدًا موجعًا أقرب إلى التمرد على سلطتهم وإعلانًا للتبرؤ من الأدب القديم، أدب الرواد، واتهامهم بالتخلف عن اللحاق بموجات التجديد في العالم العربي؛ كما فعل مع حمزة شحاتة، ومحمد حسن عواد، وعزيز ضياء، وعبدالسلام الساسي، وأحمد عبدالغفور عطار، وعبدالقدوس الأنصاري، وضياء الدين رجب، وعبدالوهاب آشي، وحمد الجاسر، وعبدالله بن خميس، وعبدالله بن إدريس، وأبي عبدالرحمن بن عقيل الظاهري، وغيرهم.

وبقراءة نقد «مسمار» -على الرغم من تعجله وانفعاله مدفوعًا بروح الشباب وتوقده وتطلعه إلى التجديد وقراءة الردود العديدة التي نشرها ممن خاصمهم في المجلة- يمكن معرفة مستوى الأدب والثقافة الذي وصفته- في كتابي «المقالة في الأدب السعودي الحديث»- بالركود والحيرة؛ لأسباب عدة، منها ما أحدثه نظام المؤسسات الصحافية الجديد ١٣٨٣هـ من آثار انعكست على تخلي كثيرين من الرواد، مؤسسي الصحف والمجلات، عن ممارسة أدوارهم الأدبية كردّ فعل على إدخال أعضاء جدد معهم في مؤسساتهم؛ كما السباعي الذي أصدر «قريش» و«حراء»، والعطار الذي أصدر «عكاظ»، والجاسر الذي أصدر «اليمامة»، وابن خميس الذي أصدر «الجزيرة» الشهرية، وشباط الذي أصدر «الخليج العربي»، والبواردي الذي أصدر «الإشعاع»، والجهيمان الذي أصدر «أخبار الظهران». ترك هؤلاء الكبار فراغًا هائلًا في صحافة المؤسسات لم يستطع الأدباء الشبان وصحافيو أواخر الثمانينيات الهجرية من القرن الماضي وأوائل التسعينيات ملأه،

مع غياب الجيل الأكاديمي الجديد عن الساحة في رحلة الابتعاث والاغتراب، إما إلى القاهرة أو أميركا وأوربا.

ومع ما يمكن أن يؤخذ على علوي الصافي، من الناحية النقدية والأدبية، إبان توليه الإشراف على ملحق اليمامة الأدبي، وما أحدثه من ضجيج في آذان الأدباء الرواد، وما وصفه به كثيرون منهم بأن هذا الشاب الجديد النابه المتوقد الموهوب يتطلع إلى الصعود إلى الأضواء على أكتافهم؛ فإن الناقد الذي شق طريقه بصورة سريعة في عالم الصحافة والأدب وجد نفسه مهيأً لأدوار عملية صحافية جديدة بعد نيله شهادة البكالوريوس من الجامعة الأميركية في بيروت في تخصص القانون في زمن كان من يحمل فيه الشهادة الجامعية مهيأ لأعلى المناصب في الدولة، وكانت الفرصة المتاحة الجاهزة هي مجلة «الفيصل» التي استمر رئيسًا لتحريرها ستة عشر عامًا.

جوهرة المجلة

استضفته إذاعيًّا في برنامجي «بعد الإفطار» و«بين ذوقين» وبرامج أخرى، واستمتعت معه بجلسة أدبية فاخرة بصحبة الأديب الفنان المصري كمال ممدوح حمدي في ضيافة الأديب الأستاذ محمد رضا نصرالله، عام ١٤٠٣هـ، في شقته بشارع العروبة، القريب من مجلة الفيصل. زادت تلك الجلسة من معرفتي، بحضور ما يمكن أن أسميه ندوة ثقافية رفيعة محدودة العدد. انطلق كلٌّ في مجاله متدفقًا بصورة عفوية؛ علوي متحدثًا عن الأدب الجديد، ونصرالله متحدثًا عن تجربته الإعلامية في إعداد وتقديم برنامج «الكلمة تدق ساعة» -الذي كان قد توقف عن البث في القناة الأولى بالتلفزيون السعودي- وكمال متحدثًا عن الفن ومدارسه وأبرز اللوحات الفنية في العالم.

عرض علينا نصرالله، في آخر الجلسة وبعد العشاء، حلقة من برنامجه كان ضيفها الأديب السوري أدونيس (علي أحمد سعيد إسبر)، فكان موضوعًا ساخنًا للحوار وللجدل لما شكله أدبه، بغموضه وباطنيته، من التباسات فكرية وتاريخية وفنية.



الشيخ عبدالمقصود خوجة، والأستاذ علوي طه الصافي

> **علوي شق طريقه بصورة سريعة في عالم الصحافة والأدب، وجد نفسه مهيأ لأدوار عملية صحافية جديدة بعد نيله البكالوريوس في القانون من الجامعة الأميركية في بيروت**

كان خبر ابتعاد علوي من مجلة الفيصل صادمًا حقًّا، فقد كان جوهرة المجلة وقلبها النابض، وبعده حارت الفيصل في طريقها وفقدت بصمة ربان سفينتها.

أعرف علوي جيدًا؛ لقد كان شديد المزاجية، صريحًا شفافًا عفويًّا رقيقًا مكشوفًا، باطنه كظاهره، وهي صفات قليلة لا تتوافر في كثيرين ممن يحاذرون في آرائهم فيختبئون خلف العبارات الملتبسة والبسمات الغائمة الصفراء. وفي السنوات الأخيرة، ربما عام ١٤٢٦هـ، هاتفني مرات متقطعة، معاتبًا قصوري في التواصل معه؛ بسبب انشغالاتي العملية، وأسر إليَّ بأنه لا يخرج ولا يرى أحدًا، ويطلب مني إرسال ما أصدرته حديثًا من كتب إليه بواسطة أحد أبنائه، ويريد أن يهديني أيضًا آخر إصداراته، ففعلت وفعل، وكان في طياتها في كل مرة رسالة محبة وعتاب وبسط للمرحلة العمرية التي يعيشها.

رحمه الله وغفر له، فقد كان غيمةَ مطر، وبسمةَ محبة، وحوارَ صدق، وقلمًا مبدعًا أثرى ساحتنا بأدب القصة والرواية والرحلة والسيرة.

موسوعة الشغف بالتوثيق المنهجي في «موسوعة الدنانير والدراهم الأموية العربية» للباحث علي بن إبراهيم العجلان

عبدالرحمن بن زيدان ناقد وباحث مغربي

إعادة كتابة التاريخ المنسي للمسكوكات

تعيش الأمم في كل أزمنتها، وحضاراتها، وفنونها، وثقافتها، على إيقاع الحفاظ على تراثها الثقافي المادي وغير المادي الموروثين من الأزمنة السالفة؛ لأنهما تراثان يشكلان هويتها، ويقدمان عمق الوشائج التي كانت تُوحد بين مختلف مكوناتها متمثلة في كل الأيقونات التي تنطق بعطاءاتها ونتاجاتها المائزة التي شاركت في صناعتها عبقريات فذّة أرّخت لدلالاتها في المدائن، والحواضر، والقلاع، والقصور، والحصون وفي كل المعالم التي تمنحها وجودها المديني الحضاري فجعلتها تنطق بكل مكوناتها البارزة للعيان.

هذه الأمم عندما تريد بفضل العلماء المختصين، والباحثين توكيد هويتها الحضارية الماضية، وتطمح إلى البحث عن تراثها التلد فإنها تعود إلى عملية الحفر في هذا التاريخ المنسي لتعيد إحياءه، وإبانة الملامح ومظاهر الزمن الذي مضى ليكون كل اكتشاف، وكل ترميم للمعطيات التي يوفرها البحث إتمامًا لما نقص من معلومات حول مرحلة من مراحل الأمة.

وفي هذا السياق يكتسب التأريخ للتاريخ العربي الإسلامي بالمسكوكات كتراث ثقافي مادي أهمية كبرى تعيد ما خبأته الأيام والقرون من حقائق حتى تظهر، وتزيل الغشاوة عن الأزمنة التي غطتها المسافات الزمانية المحفورة بين ما مضى والآن، ويعدّ الفعل التوثيقي للمسكوكات العربية الإسلامية مشروعًا مهمًّا اشتغل عليه الباحث علي بن إبراهيم العجلان في مصنّفه الموسوم بـ«موسوعة الدنانير والدراهم الأموية العربية».

منهج تاريخ سك الدنانير والدراهم والنقود في العصر الأموي

وتوضيحًا للغايات الكبرى من إنجاز هذه الموسوعة، فإن الباحث حدد المنطلقات، ووضع نصب عينيه الغايات، مبرزًا العلاقة الوطيدة، المحكمة، والراسخة الموجودة دومًا بين المسكوكات والتاريخ، وهو حين يوضح أكثر هذه العلاقة بينهما فإنه في مدخل الموسوعة يمهد بإهداء للدخول في مراحل بها سيتتبع خطوات التنقيب، والبحث، وكأنه بهذا الإهداء يضع الحجر الأساس الذي سيقوده إلى ضبط منهجية العمل فيقول: «إلى دارسي التاريخ... إذا أردت دراسة تاريخ أمة، فعليك بدراسة مسكوكاتها؛ لأن المسكوكات من الوثائق التاريخية المهمة، التي اجتمعت

لها كل مستلزمات الوثائق من تاريخ ومكان، وهدف.. والمسكوكات تعتبر من أهم المصادر التاريخية وليس من السهل الطعن فيها».

إجرائيًّا يحتاج هذا التوثيق إلى الإلمام بالموضوع، كما يحتاج إلى التدقيق في كل المعلومات المحصل عليها، ويتطلب تبني منهج، أو مناهج تساعد التوثيق على بلوغ غاياته، وتعين على ضبط المعلومات التي سيُعتمد عليها لتقديمها خالية من الغموض، أو التسطيح. وتوضيحًا لعملية التوثيق بالوثيقة الصحيحة، وتمتينًا لعلاقته بالأحكام التي سيصدرها، فإنه لا يريد أن يضعف عمله بالادعاء بتملك الحقيقة المطلقة؛ لأنه يريد بشغفه الرحلي أن يكون مؤرخًا وموثقًا دقيقًا لكل معلومة تتعلق بالمسكوكات، وهو ما أبان عنه في المقدمة التي سلط بها الأضواء على مشروعه.

الشغف الرحْلي الذي يقود إلى التوثيق لسك النقود

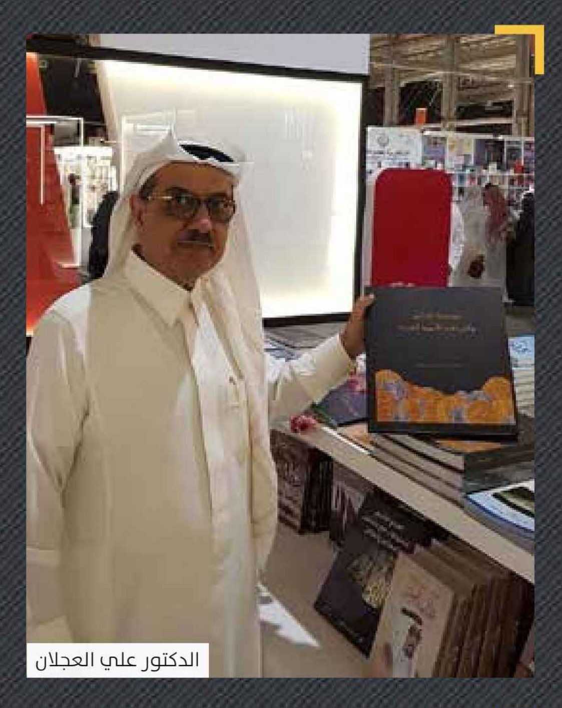
يعرض الباحث علي بن إبراهيم العجلان في مقدمة هذا المصنف شغفه بالمسكوكات، كما يعرض رحلاته لدول عدة قادته إلى زيارة الكويت، ومنها إلى البصرة، ثم بغداد، وزيارة إيران، مدينة عبدان، والأهواز، ثم شيراز التي قادته إلى كشف العديد من المسكوكات. وهو بهذه الرحلات وسّع من معرفته بموضوعه، وعمّق نظرته إلى المساقات التاريخية ذات العلاقة بالمسكوكات، فبرزت أهمية هذه الرحلات كالآتي:

- أن الرحلة عنده مفتاحه الحقيقي للمعرفة بقيمة المسكوكات. والحافز على القيام برحلات أخرى تعميقًا لهذه المعرفة.
- أنه كسب طريق قراءة المسكوكات من متحف بغداد.
- أنه كان يقوم برحلات ثقافية سمّاها «رحلات المسكوكات الشاملة».

بهذا يعدّ الرحلة مصدر المعرفة؛ لأن زيارة محلات (الأنتيك) بحثًا عن المسكوكات القديمة كانت تزيده معرفة على معرفة وهو ما قاده إلى البحث عن الجديد في سك الدراهم والدنانير في العصر الأموي.

الجديد في سك الدنانير والدراهم في العصر الأموي

تبقى النقود ذات أغراض سياسية وإعلامية ودعائية



الدكتور علي العجلان

يكتسب التأريخ للتاريخ العربي الإسلامي بالمسكوكات أهمية كبرى تعيد ما خبأه الزمن من حقائق وتزيل الغشاوة بين الماضي والحاضر

واضحة تسجل بسكّها ورواجها في التبادل التجاري أحداثًا تاريخية تكون قد حدثت في زمن معين، فتؤرخ لمناسبة من المناسبات، ويكون النص المكتوب في وجهها وظهرها علامات من علامات تثبيت ظهورها، وشكل التحولات التي طرأت عليها بتوجيه من خليفة المسلمين، أو يكون التحول مرتبطًا بما كان يقوم به كل والٍ من ولاة الدولة الأموية في سك النقود.

بهذه التصورات والقناعات، وما تحصّل عليه من زيارات ورحلاته، اقتنع الباحث أن كل مدينة في العراق وإيران تحتوي على كنوز ثمينة يستوجب الكشف عن خباياها. من هنا وضع منهجيته المضبوطة لمقاربة موضوع المسكوكات، والتأريخ لكل ما طالها من تغير في الشكل والمضمون، وهي عملية غير سهلة، وهذا ما كان يستدعي عنده الإحاطة الشاملة بمكونات الموضوع، والمعرفة بكل المعطيات التاريخية، والمعرفة بكل الملابسات والتحولات التي عرفتها المرحلة المحددة

للتوثيق من بداية السك العربي إلى سقوط الدولة الأموية سنة ١٣٢ هجرية.

حتى يبرز «دور سك النقود في الدولة الأموية» باستعراض العوامل الّتي كانت وراء إتقان عملية السك؛ يقول الباحث: «استفادت دولة الخلافة الإسلامية والدولة الأموية من الخبرات الإدارية والتنظيمية لدُور سك النقود في الدولة الفارسية ودولة الروم، بإنشاء دُور سك النقود الإسلامية حيث كانت بداية سك الدراهم الساسانية المعربة. وبعد انتشار الدراهم الساسانية المعربة والتأكد من قدرة الولاة على إدارة دور السك ومراقبتها، أمر الخليفة عبدالملك بن مروانٍ بإقامة دار سك النقود العربية في عدد من المدن، والبدء في سك النقود العربية الصرفة سنة ٧٧».

ولإضفاء الشرعية على دُور السك في العصر الأموي وإثباتًا لسلامة تسييرها وتنظيمها كمؤسسة مالية تُعنى بجودة المنتوج أبرز الباحث علي بن إبراهيم العجلان كيف كانت تُتدبَّر هذه المؤسسة فقدم أجوبته كالآتي:

- أن مهمة ولاة الأقاليم تكمن في مراقبة جودة سك الدراهم حتى تُصدَر بجودة عالية من حيث الألوان والشكل ونقاوة المعدن.
- تعيين قاضي القضاة للإشراف على دُور السك لـ«ضمان النزاهة والحرص على شرعية أوزان الدنانير والدراهم».
- وجود مدير يسمّى متولي دار السك.
- وجود المقدم، النقاش، السباك، والضراب، وهم الذين يسكُّون العملات.

عندما يكون سك الدنانير والدراهم مستوفيًا لكل شروط السكّ والتجويد والإتقان فهذا سيؤهلها كي تكون مقبولة تدفع بها «الزكاة، وتقديم الجزية ودفع التعويضات والديات».

بالتدقيق في صحة النقود، والتأكد من سلامتها من كل تزوير، وخلوها من كل تشويه لتكون مقبولة كحجة ودليل لا تحمل أي عيب أو شك، يستعرض الباحث علي بن إبراهيم العجلان أهم مرحلة من مراحل سكّ النقود وذلك «برفع العارضة الأفقية، ليصبح شكل الصليب أقرب ما يكون إلى حرف الـ (T)» ويذكر الباحث الدور الذي قام به عبدالملك بن مروان في سكّ أول دينار عربي إسلامي، بعد أن «أصدر نقودًا عربية صرفة خالية من كل الصور والرموز والكتابات الأجنبية»، فصارت الكتابة بالخط الكوفي، ويذكر التغيرات التي لحقت بالكتابة على وجه وظهر الدينار الذي سك سنة ٧٨هـ، وكانت كالآتي:

«مركز الوجه: لا إله إلا/ الله وحده/ لا شريك له.

الإطار: محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله.

مركز الظهر: الله أحد الله/ الصمد لم يلد/ ولم يولد».

ومن تحولات سك النقود يقدم الباحث النماذج الآتية:

١. الوجه: لا إله إلا/ الله وحده/ لا شريك له.


درهم أموي ضرب بارمينيه سنة 81 هـ

دينار أموي ضرب سنة 103هـ



٢. الإطار: محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله.
٣. الخلف: الله أحد/ الصمد لم يلد/ ولم يولد.
٤. الإطار: بسم الله ضرب هذا الدينار سنة ثمان وثمانين.

وقف الباحث وقفة خاصة أفرد فيها للعصر الأموي دراسات مستفيضة أساسها الإحصاء الموثق، والمعلومة التي لا نقص فيها ولا خلل، وتحدث عن دور خلفاء بني أمية في الارتقاء بالسك إلى درجة المأسسة، فوضع لذلك خطوات وحّدت رؤيته لما قام به كل خليفة أموي في سك النقود.

خلفاء بني أمية وسك النقود

أعطى الباحث «نبذة تعريفية عن مدن ضرب الدراهم الأموية وعددها ١٥٠ مدينة سكت فيها الدراهم». أما تفاصيل السك فيقدمها في أثناء عرض دور كل خليفة على حدة بعد أن رتبهم ترتيبًا كرونولوجيًا يبدأ بتقديم نبذة عن حياة الخليفة، ويتحدث بالاختصار المفيد عن دور خلفاء بني أمية في سك النقود وذلك في الباب السادس من الموسوعة الموسوم بـ«الدنانير والدراهم الأموية التي سكت في عهد الخلفاء». بعد ذلك يذكر بالتفاصيل الواجبة للتوضيح، المدعومة بالصور وبالإحصاء الدقيق في ذكر «عدد مدن السك»، و«عدد المسكوكات»، و«عدد المجموعة الخاصة AJ» ويقدم صور المجموعة الخاصة بهذه الحقبة.

سخّر الباحث مناهج عدة في قراءة المسكوكات ونجح في ترتيب المعلومات المسنودة بالنماذج وبالقراءات التي فسّرت كل شكل من أشكال الدراهم والعملات وتاريخ سكّها قبل الإسلام ثم في العصر الأموي

لحظنا أن الباحث سخّر العديد من المناهج في قراءة المسكوكات وذلك بسلاسة، ويسر، فنجح في ترتيب المعلومات الصحيحة المسنودة بالنماذج، وبالقراءات التي فسّرت كل شكل من أشكال الدراهم، والعملات، وتاريخ سكّها قبل الإسلام، ثم في العصر الأموي، ورصد أماكن السك في مدن عربية وغير عربية، وتتبع التحولات الطارئة على إصدار النقود في الرسم، وفي كتابة مضمون إسلامي تحرر من الكتابات السابقة لتحتل العلامات الإسلامية والمقدس موقعها في وجه وظهر هذه النقود.

تعدُ هذه الموسوعة إضافة مهمة للتوثيق؛ لأن صاحبها اشتغل أكثر من أربعين حولًا منقبًا عن الجديد، وباحثًا عن المعلومات التي تساعده على إتمام هذه الموسوعة التي ستكون من دون شك دافعًا موضوعيًّا للباحثين عن الدنانير والدراهم لكي يضعوا إستراتيجية توحد عملهم لكتابة التاريخ العربي الإسلامي المنسي.



محمد الحرز
ناقد سعودي

التفكير الفلسفي
وإعادة بناء الذاكرة الجماعية

يمتاز التفكير الفلسفي بخاصية التساؤل والحس النقدي، وهما وجهان لعملة واحدة، كل واحدة تستدعي الأخرى، وتحفزها من العمق. لكن لماذا أصبح هذا الحس وتداعياته، من منظور الفلسفة، أخطر الأسئلة في التاريخ؟ السبب يكمن في أن الممارسة النقدية تمتلك من الأدوات ما يكفي لهدم أعتى الأبنية والصروح الضخمة الفكرية والثقافية والاجتماعية. وهذه ممارسة خطرة بلا شك تفضي بصاحبها إلى التهلكة.

والفلسفة هي من مهدت الطريق لمثل هذا التقليد الفكري. فالسؤال عن معنى الوجود الذي افتتحت به الفلسفةُ تاريخها كان فريدًا من نوعه، لم يألفه اليونانيون، فإجاباتهم السائدة حول هذا السؤال كانت مستمدة من تراثهم الأسطوري المتعلق أساسًا بالآلهة وتعددها. وعدم الألفة تفضي إلى مواقف خطرة، وحادثة إعدام سقراط دليل على ذلك، وهي معروفة للجميع. وأناكساغوراس، أستاذ سقراط، سُجن وكاد يعدم بعد حادثة سقوط النيزك، فقد قام وتفحصه عن قرب، وقال



قولته الشهيرة: «الشمس والنجوم إذن ليست آلهة».
أرسطو أيضًا خرج من أثينا عندما اشتد الصراع بينه وبين التقليديين، وعندما سئل عن خروجه قال: «لا أريد لأثينا أن ترتكب جريمة ثانية في حق الفلسفة».

أصل التفلسف

هذه الخاصية في التفكير الفلسفي، لا تقتصر على الفلاسفة وحدهم. هناك في التاريخ كثير من القصص لِسِيَر العظماء، كالأنبياء والعلماء والمتصوفة والمثقفين، الذين عانوا كثيرًا بسبب أسئلتهم الجذرية المزلزلة أمام سلطة الواقع؛ لذلك الخلاصة التي نتوخاها هنا:

أولًا- إن فهم السؤال الفلسفي من جذوره التاريخية وفهمَ تحولاته، يحمي تفكيرنا من السقوط في السطحية والانفعالية التي لا تصمد أمام متطلبات الواقع الذي نعيشه وأمام سلطته.

ثانيًا- إن ابتكار مثل هذا الأسئلة لا يحتاج إلى جهد معرفي كبير، ما نحتاجه فقط هو ممارسة التأمل المركب من البراءة والدهشة معًا؛ ألم يقل أرسطو: «إن الدهشة هي أصل التفلسف»؟ وهذه الممارسة تناسب الوضع الحالي لمجتمعنا؛ لكونه يملك خزانًا من السلوك والتفكير القريب من روح الدهشة، ولكونه أيضًا مقطوع الصلة بالتفلسف تاريخيًّا.

وهذا ما يقودنا -ثالثًا- إلى القول بالطبيعة المزدوجة لوظيفة السؤال الفلسفي؛ إما أن يظل سؤالًا انفعاليًّا عابرًا بيد صاحبه، هادمًا للسائد، محكومًا بردود أفعال آنية ولحظية فقط، وإما أن يكون أساسًا لبناء معمار محكم بالرؤية الإستراتيجية والوعي الإبستمولوجي والمعرفة الشاملة.

بناء الذاكرة الجماعية

سأمهد له من خلال طرح السؤال التالي: من أين جاءت مقولة: إن الثقافة العربية الإسلامية ثقافةٌ ذكورية؟ السؤال ليس جديدًا. لقد نوقش في دوائر البحوث العربية، وضمن دوائر المشروعات الفكرية العربية والاستشراقية. بل لم تظهر الحركات النسوية في العالم إلا لكي تؤكد أن هذا المنحى من

> **أغلبية المجتمعات العربية لا تميز بين التاريخ والذاكرة والماضي؛ هذا الخلط جعل علاقاتنا بأنفسنا وفيما بيننا محكومة بسوء الفهم**

الثقافة، لا يخص مجتمعًا بعينه، وإنما المتحضر منه والنامي أيضًا.

ولم تكن الحركات المناهضة ضد العنصرية والمطالبة بحقوق المرأة كاملة سوى دليل على صحة تلك المقولة. بيد أن ما نطلبه هنا، لا يكمن في إثبات صحة أو خطأ تلك المقولة، فالشواهد تدل بلا شك على سلطة ذكورية واقعية أمام مقاومة شرسة من النساء والمنظمات الحقوقية. وإنما يكمن فيما نطلبه في الوسائط والأدوات والآليات التي جعلت من هذه المقولة مؤثرة في الأذهان والخطابات والمعارف؛ حتى أصبحت في فترة من الفترات، في تاريخنا الثقافي إحدى المسلمات التي اختزلنا من خلالها نظرتنا إلى تراثنا.

في كتابه «سير أعلام النبلاء» أشار أبو عبدالله الذهبي المتوفى (٧٤٨ هـ) إلى الكاتبة (بلغة عصرنا: المشهورة بفن الخط) فاطمة بنت الحسن بن علي البغدادي، والمعروفة ببنت الأقرع، جَوَّد الناس على خطّها لبراعة حُسنه، وهي التي نُدبت لكتابة كتاب الهُدنة بين خليفة زمانها وملك الروم. وبكتابها كان يُضرب المثل. وفي كتابه: «نزهة الجلساء في أشعار النساء» قال جلال الدين عبدالرحمن السيوطي (٨٤٩- ٩١١هـ): ذكر ابن حيان عائشة القرطبية، فقال: «لم يكن في زمانها من حرائر الأندلس من يعدلها علمًا وفهمًا وأدبًا وشعرًا وفصاحة وعفة وجزالة وحصافة (...) وكانت حسنة الخط تكتب المصاحف والدفاتر وتجمع الكتب وتعنى بالعلم ولها خزانة علم كبيرة». وفي كتاب ياقوت الحموي «معجم الأدباء» عدّد ابن عساكر من ضمن شيوخه، الألف والثلاث مئة، بضعًا وثمانين امرأةً.

هذه الأمثلة غيض من فيض، تقصدت من ذكرها -أولًا- الابتعاد عن المشهور من النساء في التراث

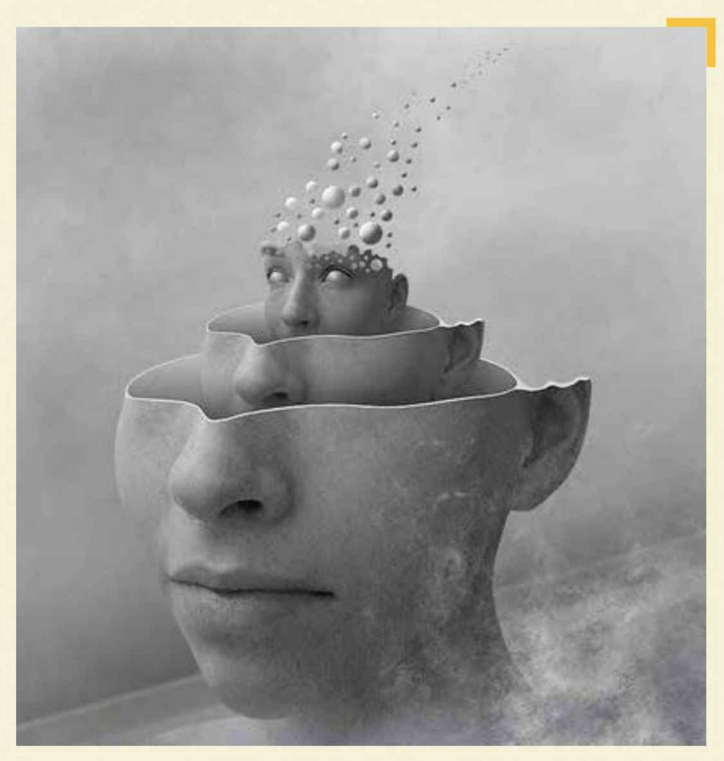
كالشاعرات والفقيهات والمحدثات والمتصوفات وغيرهن. أما ثانيًا: نحن نُصدم من كثرة المدونات والأدبيات التي يجري فيها ذكر جانب مضيء من حياة النساء العربيات المبدعات. بيد أن المفارقة تظل قائمة: صورة نمطية عن المرأة في الثقافة العربية بينما واقع حضورها تاريخيًّا في الاجتماع والثقافة يقول عكس ذلك.

لذلك لا يمكن البحث عن فهم لهذه المفارقة وبالتالي تفسيرها انطلاقًا من النظام الأبوي الذي يفسر مقولة الهيمنة عبر التاريخ، ولا انطلاقًا من تأثير مصطلح الذكورة المتأسس أصلًا داخل الأدبيات الغربية، والمرحل منها إلى الأدبيات التاريخية العربية، وإنما ينبغي البحث -وهنا مربط الفرس الذي يهمنا كثيرًا- انطلاقًا من دراسات الذاكرة، وهي دراسات «بين تخصصية» تسعى للتعامل مع الذاكرة الإنسانية في بعديها المجتمعي والجمعي، والبحث في علاقاتها بالظواهر البشرية المختلفة التي تهتم بها العلوم الإنسانية والاجتماعية حتى الطبيعية. وقد صارت موضوعًا مشتركًا لحقول معرفية متنوعة، وتمتاز أيضًا بصفتي الدينامية والإبداع على المستويين: التنظيري والمنهجي. وقد كان رائد هذه الدراسات في سبعينيات القرن المنصرم هو عالم الاجتماع الفرنسي موريس هالبفاكس في كتابيه «الذاكرة الجمعية» «والأطر الاجتماعية للذاكرة». ثم توالت الدراسات ولم تتوقف.

التاريخ والذاكرة والماضي

إذن نحن -كما أدعي- أمام هيمنة ظاهرها ذكوري بينما عمقها تسيطر عليها آليات الذاكرة وسياساتها الاجتماعية الثقافية والدينية والأخلاقية. كيف تعمل هذه الآليات؟ وكيف تؤثر؟ ما وظائفها والأدوار التي تقوم بها في حياة الناس؟ سأجيب عنها. لكن ضمن إجابة أكبر تسعى فيها إلى أن توضح بعض النقاط المهمة التالية:

أولًا- في عصرنا الحاضر، أغلبية المجتمعات العربية لا تميز بين التاريخ والذاكرة والماضي، وأكاد أجزم أن الخلط بين وظائفهما وأهدافهما جعل علاقاتنا بأنفسنا وفيما بيننا طائفيًّا ومناطقيًّا، وتاريخيًّا محكومة بسوء الفهم والالتباس على أقل تقدير، وجعل علاقاتنا بالآخرين وبالعالم أكثر سوءًا وأكثر غموضًا.



ثانيًا- يهدف التاريخ، من بين ما يهدف إليه، إلى تقديم صورة شاملة ودقيقة وغير متحيزة للأحداث الماضية، عبر الوثائق والأرشيف والإركيولوجيا. بحيث تتسم هذه الصورة في الأغلب بوجهات نظر متعددة، بينما تركز الذاكرة (الجماعية أو الجمعية أو الاجتماعية) على منظور واحد مثل منظور مجموعة اجتماعية أو أمة أو مجتمع. وبالتالي فإن الذاكرة الاجتماعية تمثل الأحداث الماضية باعتبارها مرتبطة بالقيم والروايات والتحيزات الخاصة بتلك المجموعة. فهي لا تهتم بالوقائع التاريخية في حد ذاتها، فالإنسان يتذكر تاريخًا

مؤولًا يضفي عليه عند الاقتضاء طابعًا سحريًّا وأسطوريًّا. ولما كانت الذاكرة تعبيرًا عن مصالح وجماعات بشرية واختبارًا لقوتها ونفوذها وقيمتها فإنها تغدو كحلبة لتنازع إرادات القوى.

إن الذاكرة وإن كانت غير قادرة على تغيير الوقائع التاريخية العنيدة، فإن لها القدرة على تغيير معنى ودلالات تلك الوقائع. لكن ذلك مرهون كما بينا بالاستقلال الفكري الذي بدوره مرهون بالسؤال الفلسفي والحس النقدي والوعي التاريخي، وبخاصة أن كل ذاكرة اجتماعية ليست سوى تمثلات الناس عن عاداتهم وتقاليدهم وقيمهم، بوجيز العبارة: وجدانهم الكامل.

ثالثًا- التاريخ يهتم بالزمن التاريخي للأحداث بينما الذاكرة لا زمنية، عابرة للزمن، تقدم الأحداث، تُؤخرها حسب مصلحة المجتمع أو الجماعة، وحسب المنفعة والقيم المتعلقة بالهوية. التاريخ عادة يرتبط بثقافة النخبة الرفيعة، بينما الذاكرة دائمًا ما تكون متصلة بالثقافة الشعبية وملتصقة بها وتأثيرها متبادل بينهما. أما الماضي فإنه ليس معطى جاهزًا تحت تصرف المجتمع. لكنه يُبنى انتقائيًّا وفق تموضع أفراد المجتمع وعلاقاتهم في واقعهم اليومي.

لذلك كثير منا يستخدم الماضي وهو يعني في الوقت نفسه الذاكرة، والعكس أيضًا صحيح، حتى الدراسات الأكاديمية لا تخلو من هذا الخلط، والسبب هو غياب الوعي الإبستمولوجي عن الدرس المعرفي، مع قلة المراكز والأبحاث والدوريات التي تركز على ثيمة الذاكرة في التخصصات الاجتماعية والإنسانية والتاريخية والدينية.

لكنّ الغريب في الأمر أن الدراسات الغربية حول الذاكرة أصبحت منذ سبعينيات القرن الماضي محط أنظار المفكرين وعلماء الاجتماع والنفس والنقاد الثقافيين والمؤرخين حتى أصبحت جزءًا، لا يمكن الاستغناء عنه، في كل تلك الحقول الإنسانية حتى إن المؤرخ الفرنسي الكبير جاك لوغوف في كتابه «التاريخ والذاكرة» قال: مفهوم الذاكرة مفهوم مفصلي مؤثر في الدراسات الراهنة.

بالمقابل الدراسات العربية تعد على الأصابع، وفاعليتها ونشاطها يكاد لا يذكر، على الرغم من أن

> **المجتمعات العربية أكثر حاجة وضرورة من الغرب في فهم ذاكراتها الجماعية**

المجتمعات العربية أكثر حاجة وضرورة من الغرب في فهم ذاكراتها الجماعية. فالتاريخ القريب للذاكرة العربية مثقل بالأحداث والوقائع الكبرى المتلاحقة، منذ غزو العراق إلى الربيع العربي، حدث نوع من الاستنهاض وإعادة بناء للذاكرة وفق هوية كل جماعة سواء كانت أقلية أو أكثرية أو إثنية أو جهوية، وأصبح بالتالي استحضار الرموز والطقوس التاريخية ضمن سياسة التذكر أمرًا مدروسًا بدقة.

لنأخذ على سبيل المثال موقفين يعبران بشكل صريح عن الطريقة التي تعمل بها الذاكرة وكيف تستخدم وتوظف بشكل موجّه.

عندما قتلت المخابرات الأميركية قائد فيلق القدس قاسم سليماني عند أطراف المطار في بغداد لم يترك الإيرانيون في مخزون ذاكرتهم من صور القداسة إلا وأظهروه، ضمن طقوس تبجيلية مؤثرة. توجيه الذاكرة سياسيًّا أمر يرتبط بالدولة في نهاية المطاف. لكن أمام تدفق الذاكرة وقوتها، من يجرؤ أن يسأل سؤالًا عقلانيًّا تاريخيًّا فلسفيًّا حول قضية التبجيل؟!

الموقف الثاني هو ظاهرة الصحوة في المملكة التي ظلت تعمل ثلاثين سنة على السيطرة والهيمنة على المجتمع، ليس بالعلم والتثاقف والانفتاح على الآخر، وإنما ما فعلوه هو فقط الهيمنة على ذاكرة الناس من خلال مخزونهم القيمي والعقائدي، وحاولوا مأسسة هذه الذاكرة. لكن بعد ظهور رؤية ٢٠٣٠ التي أطاحت بهم، اتضح فشل مشروعهم وهشاشته؛ لأن هاجسهم الوحيد كان هو بناء ذاكرة مفصلة على نظرتهم الضيقة؛ لذلك سرعان ما رأينا بعضهم قلب ظهر المجن على موقعه السابق.

ويمكن أن نضيف أمثلة أخرى، من واقعنا المحلي المعاصر إذا أردنا ذلك، فالمواقف والأحداث كثيرة ومهمة.

النسوة الغربيات الرحّالات والإمبريالية: الشرق أمام مفترق طرق

أيمن منير أكاديمي ومترجم مصري

نتناول في هذا المقال بعض الحكايات عن رحلات قامت بها فرنسيات إلى المناطق العربية الإسلامية خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي. تشكل هذه الحكايات مادة خصبة تسمح بطرح دراسة تتعلق بالنوع والإمبريالية. تستهدف هذه الدراسة بشكل أساسي الدور الذي لعبته النسوة الغربيات في بناء خطاب يتماشى مع الاستعمار ويشارك في وضع تعريف للتدرّج الهرمي الاجتماعي و/ أو العرقي. يستند هذا التحليل إلى نقطتين: النقطة الأولى ترتكز إلى العناصر التي حُشِدت في إنتاج معدل تمثيل المرأة العربية المسلمة ورمزية الاستعباد في مقابل النموذج المضاد للمرأة الغربية. النقطة الثانية ترجع إلى المتحدثات أنفسهن وتتساءل عن مصدر معدل التمثيل لديهن.

عن أي نسوة غربيات رحّالات نتحدث وإلى أي مكان يتجهن؟

في القرن التاسع عشر الميلادي، رحل كثير من النسوة الغربيات إلى الأراضي التي تمتد من المغرب حتى إيران مرورًا بالمناطق الجنوبية لروسيا، وهي مساحة شاسعة من الأرض تتّسم بتعدد الديناميكيات الإمبريالية والاستعمارية. القليل من هؤلاء النسوة الرحالات يسجل معلومات عن رحلاتهن الطويلة، ومع ذلك فقد ذكر بعضهن بيانات معينة تتعلق بمدة الرحلة ومسافتها والظروف المحيطة بهذه الرحلات وهل كن بمفردهن أو مع أزواجهن أم إنهم كن ضمن مجموعة معينة؟

رحلات رسمية قصيرة إلى البحر الأبيض المتوسط

الرحلتان اللتان قامتا بهما كل من لوسي فيليكس فور (١٨٦٦-١٩١٣م) ولويز كوليت (١٨١٠-١٨٧٦م) واستمرتا لبضعة أشهر، تُعدّان من أقصر الرحلات. نُظّمت هاتان الرحلتان بغرض السفر إلى البلدان المطلة على البحر الأبيض المتوسط ضمن مجموعة معينة، حيث تمكنت هاتان السيدتان من الحركة بحرية مؤقتًا. جرى تكليف لويز كوليت، ذي الستين عامًا، من قِبل صحيفة Le Siècle في شهر نوفمبر ١٨٦٩م من أجل تغطية افتتاح قناة السويس. انتهزت لويز كوليت هذه الفرصة وزارت أماكن مختلفة في مصر ومضت قدمًا على خطى جوستاف فلوبير الذي أقام على أراضي هذه الدولة قرابة عشرين عامًا. نُشرت رحلة لويز كوليت في جريدة Le Siècle على حلقات عدة وأعيد طبعها في كتاب بعنوان «البلدان المضيئة» حيث تضمن حكايات عن مصر في القرن التاسع عشر الميلادي.

في حين أن لوسي فيليكس فور رحلت إلى أراضي العرب المسلمين بعد بضع سنوات، وتحديدًا بين عامي (١٨٨٠-١٨٩٠م). خلال إحدى الرحلات إلى إفريقيا، تروي لنا لوسي فيليكس فور قصة رحلتها الأولى إلى الجزائر سنة ١٨٨٨م، بينما كانت تبلغ من العمر ٢٢ عامًا، حيث كانت برفقة والدها الذي شغل منصب وكيل وزارة الخارجية للمستعمرات. كانت المجموعة الفرنسية تتكون من عشرات الأشخاص، ومن بينهم ثلاثة وزراء ونواب برلمان، وكان بعضهم برفقة زوجاتهم. خلال رحلتها الثانية التي كانت في عام ١٨٩٤م، رافقت لوسي فيليكس فور والدها في رحلة رسمية. من الأماكن التي زارتها: البحر الأبيض المتوسط ومصر والأرض المقدسة وإيطاليا.


لوسي فيليكس فور

أغلب قصص النسوة الرحالات تهتم بالمرأة العربية المسلمة خاصة التي تُعَدّ نموذجًا لرمزية الاستعباد مقابل النموذج المضاد عند المرأة في الغرب

الفصول: العقلية التبشيرية العلمية، إقامة طويلة المدى

يتعلق الحديث هنا بثلاث فتيات غير متزوجات وعائلتين مكونة من زوجين قاموا جميعهم برحلات استمرت لأشهر عدة أتاحت لهم فرصة الاقتراب من مجتمعات السكان الأصليين. تروي سوزان فوالكان (١٨٠١-١٨٧٧م) عن الرحلة التي قامت بها في عام ١٨٣٠م من خلال مؤلَّف لها يتناول سيرتها الذاتية، وقد نُشر هذا العمل بعد نحو ثلاثين عامًا تحت عنوان «ذكريات بنت الشعب». ترى سوزان فوالكان أن رحلتها إلى مصر تمثل بالنسبة لها «رسالة رسولية» تمنحها إمكانية مخالطة كثير من النساء المصريات من خلال عملها قابلة.

أما السيدة الإيطالية كريستينا تريفولزيو دي بيلجيوجوسو (١٨٠٨-١٨٧١م) فهي تنتمي إلى طبقة أرستقراطية. في عام ١٨٤٨م وبعد فشل الأحداث الثورية التي شاركت فيها غادرت برفقة ابنتها إلى آسيا الصغرى، حيث أقامت هناك من عام ١٨٥٠ إلى عام ١٨٥٥م. كما أنها أقامت في تركيا لسنوات عدة، ثم انتقلت إلى القدس، ثم إلى سوريا وفلسطين في عام ١٨٥٢م. ونشرت

كتابًا في عام ١٨٥٨م بعنوان «آسيا الصغرى وسوريا، ذكريات رحلة».

تذكر الأديبة والصحفية والمؤرخة والناشطة النسوية والرحالة أوليمب أودوار (١٨٤٢-١٨٩٠م) في كتابها بعنوان «رحلة في ذاكرتي» الذي نُشر في عام ١٨٨٤م: «كانت حياتي مكونة من مرحلتين متميزتين جدًّا: قضيت المرحلة الأولى منها في فرنسا، وكانت سيئة ومؤلمة، أما المرحلة الأخرى، فكانت كلها رحلات، وقد تميزت بالبهجة والسرور، حيث زرت مصر وسوريا وفلسطين وتركيا وروسيا وألمانيا وبولندا وأميركا وتعرضت في كل هذه الرحلات لمغامرات كان بعضها مأساويًّا وبعضها الآخر ممتعًا جدًّا، وهناك رأيت أشياء مهمة وتعرفت إلى شخصيات بارزة».

أما السيدتان أوجفالفي وديولافوي، فقد أقمن شهورًا عدة في منطقة الشرق الأوسط وفي آسيا الوسطى. نشرت السيدتان قصتيهما في مجلة Le Tour du Monde. من خلالهن سنتعرف إلى مجال البعثات العلمية، حيث رافقت ماري دوجفالفي بوردون (١٨٤٥-؟) زوجها تشارلز أوجين دوجفالفي (١٨٤٢-١٩٠٤م). في عام ١٨٧٦م، كلّفته وزارة التعليم العام بمهمة علمية في روسيا وسيبيريا وتركستان. وقد روت لنا ماري دو أوجفالفي بوردون هذه الرحلة بين


لويز كوليت

سانت بطرسبرغ وسمرقند التي امتدت من أغسطس ١٨٧٦م إلى نهاية عام ١٨٧٧م.

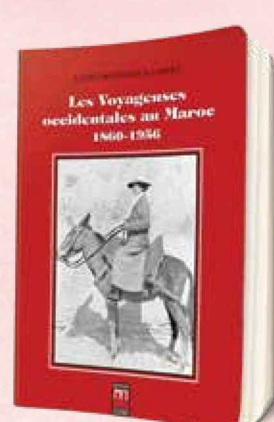
أما السيدتان جان (١٨٥١-١٩١٦م) ومارسيل ديولافوي (١٨٤٤-١٩٢٠م)، فقد كانتا شغوفتين ببلاد فارس ومدينة شوش الإيرانية خاصة. استمرت إقامتهن الأولى في بلاد فارس ١٤ شهرًا. سافرن بعدها إلى اليونان وتركيا، ثم إلى مدينة يريفان في أرمينيا، ثم إلى إيران، ثم من الخليج الفارسي إلى مصب نهري دجلة والفرات. وذكرن رحلتهما الثانية في ١٨٨٤-١٨٨٥م وقد كتبت جان عن هاتين الرحلتين في مجلة Le Tour du Monde.



الموظفون المدنيون الاستعماريون

في سياقات مختلفة، أقامت زوجات الموظفون المدنيون الاستعماريون لسنوات عدة في البلدان التي جرى تعيين أزواجهن فيها. تصف بولين دو نوارفونتان نفسها بأنها السيدة التي جرى «ترحيلها طواعية» إلى الجزائر للإقامة هناك لمدة ثلاث سنوات. يشتمل كتابها وعنوانه «الجزائر: وجهة نظر مكتوبة»، على ست رسائل أرسلتها إلى معارف لها في فرنسا في المدة من يوليو ١٨٤٩م إلى مايو ١٨٥١م علمًا أنها حررّت هذه الرسائل في مدينة وهران. ولأنها كانت تعيش داخل المجتمع الاستعماري، فقد استطاعت أن تكون على تواصل مع الجزائريين الذين سمحوا لها بالاقتراب من مجتمعهم، وبالتالي فقد أصبحت قادرة على اكتشاف العائلات وحضور حفلات الزفاف.

أما آن- كارولين فوازان دامبر (١٨٢٧ - ١٨٩٢م) التي أمضت ستة وعشرين عامًا في الجزائر بين عامي ١٨٤٢ و ١٨٦٨م، فقد وصلت إلى الجزائر في سن الخامسة عشرة وتزوجت من جوزيف فالنتين فوازان دامبر (١٨٠٥-١٨٩٠م) الذي بدأ حياته المهنية موظفًا حكوميًّا (١٨٤١م). أقامت السيدة فوازان دامبر في المناطق النائية بالجزائر، ثم في مدينة القالة التي تقع على الساحل الشرقي بين مدينة عنابة والحدود التونسية، وأخيرًا انتقلت إلى المنطقة الغربية وتحديدًا إلى مدينة وهران ومدينة أم عسكر. انتقلت الفرنسية أيبرتين أوكلير (١٨٤٨-١٩١٤م) إلى الجزائر مع زوجها أنطونان ليفربيه الذي كان يعمل قاضيًا مختصًّا بالمصالحات. استمرت مغامرة السيدة الفرنسية أيبرتين أوكلير من عام ١٨٨٨م إلى عام ١٨٩٢م ثم توقفت بعد وفاة زوجها. وقد نشرت كتابًا بعنوان «المرأة العربية في الجزائر» في عام ١٩٠٠م.



بين النسوية والإمبريالية: بناء رمزية الاستعباد

تهتم أغلبية قصص النسوة الرحالات بنساء الشعوب الأصلية خاصة، فهي تحكي عن تمثيل المرأة العربية المسلمة التي تُعَدّ نموذجًا لرمزية الاستعباد في مقابل النموذج المضاد عند المرأة في الغرب. وهكذا تحاول سوزان فوالكان رسم صورة للمرأة العربية المسلمة المقهورة.

حجم التناقضات التي ذكرتها النسوة الغربيات يكشف اشمئزازهن من اختلاف المفاهيم الجنسانية

الزواج: تصف الفرنسية أيبرتين أوكلير تعدد الزوجات بأنه يؤدي إلى تدمير الجسد بشكل سريع ويقود إلى الانحطاط الفكري. أما بولين دو نوارفونتان، فإنها تعدّ تعدد الزوجات مثل «المنظمة المخيفة».

الانغلاق والعبودية: تُوصَف حالة المرأة المسلمة على النقيض تمامًا من حالة النسوة الغربيات الرحالات اللاتي يتمتعن بحرية السفر والتنقل. تقدم جان ديولافوي تفسيرًا لوفاة امرأتين غربيتين في إيران نتيجة لافتقارهن للحرية؛ حيث إنهن أجبرن على ارتداء ملابس النساء الإيرانيات بسبب الضغوط الاجتماعية القوية هناك، وقد انتهى الأمر بهن إلى عدم مغادرتهن منازلهن ومن ثم فقد استسلمن للموت.

يمكن أن تتصف المرأة بأنها أَمَة عندما يتعلق الأمر بقضية الأعمال المنزلية أو الزراعية. لا شك أن بولين دو نوارفونتان كانت مهتمة بقضية إلغاء تلك العبودية في عام ١٨٤٠م عندما وصفت النساء البدويات اللاتي يعملن في أوضاع قاسية بأنهن إماء لأزواجهن.

ملابس نسائية: إذا كان الخطاب المتعلق بملابس النساء يشكل أحيانًا امتدادًا لقضية الانغلاق، فإن القيم الجمالية هي التي كانت تشغل بال النسوة الغربيات الرحّالات في المقام الأول. تذكر لوسي فيليكس فور أن الفلاحات كن يرتدين ملابس لونها أسود تغطي كامل جسدهن حيث لا يكشف حجابهن سوى العيون. تصف السيدة فوازان دامبر هذه الملابس النسائية بأنها حجاب أسود مخيف حيث تغطي النساء رؤوسهن والجزء العلوي من أجسامهن. السيدة دو جفالفي من جانبها تقول: إن الملابس السوداء الحزينة التي ترتديها النساء العربيات يبدو قبيحًا جدًّا. كما تناولت لويز كوليت بالدراسة هذا البعد الجمالي الذي يشوه المرأة العربية المسلمة.



حسين حمودة
ناقد مصري

«الشر والوجود» لفيصل دراج
نص على نصوص نجيب محفوظ

على كثرة ما كتب عن أعمال نجيب محفوظ من كتابات نقدية متنوعة، نشرت في عقود ممتدة، لا تزال هذه الأعمال مطروحة للتأمل والدرس. أُنجز عن هذه الأعمال عددٌ هائلٌ من المقالات (منذ أربعينيات القرن الماضي حتى الآن)، وصدرت عنها عشرات من الكتب، منذ كتاب الأب جاك جومييه المبكر «ثلاثية نجيب محفوظ» الذي صدر بالفرنسية في نهايات الخمسينيات وتناول فيه رواية «الثلاثية»، بعد نشرها بسنوات قليلة، كما قدّمت هذه الأعمال موضوعات لعدد كبير جدًّا من الأطروحات الجامعية. ومع ذلك كله، لا تزال هذه الأعمال تمثّل غواية للنقاد والدارسين؛ وذلك بسبب تعدد إمكانيات قراءاتها من زوايا مختلفة، وصياغاتها الغنية متعددة الطبقات والأغوار التي تسمح بمقاربات متنوعة لها.

ويقدم كتاب الدكتور فيصل دراج «الشر والوجود. فلسفة نجيب محفوظ الروائية»، الذي صدر مؤخرًا في القاهرة (عن الدار المصرية اللبنانية)، إضافة نوعية كبيرة القيمة لكل القراءات النقدية السابقة حول عالم محفوظ، على كثرتها. هو كتاب من «الكتب الخلاصات»، ليس فقط لأنه تتويج وبلورة لرحلة طويلة من انشغال الدكتور فيصل دراج بعالم محفوظ، كتب فيها الكثير عن أعماله، وإنما أيضًا لأن هذا الكتاب يتأمل، في بناء متكامل، تلك الأعمال من منظور يرنو إلى أعماقها الموصولة بأبعاد فلسفية انطلق منها محفوظ، وأسّس على التحاور معها رؤاه الخاصة. يطل فيصل دراج على نصوص محفوظ، في امتدادها عبر مسيرة طويلة، ويلتقط منها ملامح جوهرية، كما يحلل هذه النصوص في علاقتها بما تتصادى معه، على مستويات أدبية وفكرية متنوعة، من كتابات سبقتها، وأخرى زامَنتها، في الثقافة العربية والإنسانية.

في تقديمه للكتاب، تحت عنوان «المتعدد الذي لا يكفّ عن التجدد»، يشير الدكتور فيصل دراج إلى معالم بلورتها رحلة محفوظ فيما بين روايته الأولى «عبث الأقدار» وروايته الأخيرة «قشتمر» وبعدها نصوصه القصيرة «أصداء السيرة الذاتية». أنجز محفوظ في هذه الرحلة، بتعبير دراج، «علم جمال الحقيقة وملحمة الشغف الكتابي النبيل». وبعد التقديم يتناول أعمال محفوظ في أقسام عدة، منظّمة ومعنونة بعناوين رئيسة: «مدخل إلى قراءة نجيب محفوظ»، «الثلاثية: الزمن والشر وعتمة الوجود.. العالم الإنساني بين الزمن والموت»، «التداعي بين محفوظ وغيره»، «معنى الوجود بين روايتين»، «رواية الفرد المغترب»، «الشر والرواية والفلسفة»، «الشر والفلسفة».

التصورات الفلسفية، المشار إليها في العنوان الفرعي للكتاب، مبثوثة في الكتاب على امتداد صفحاته، مقرونة بطيف واسع من أفكار فلاسفة يشملهم تاريخ طويل: سقراط وأرسطو وأفلاطون وسبينوزا وكيركيغارد وهيغل وشليجل ونيتشه... إلخ. ولكن الكتاب لا يقف عند حدود تقصّي حضور أفكار هؤلاء في نصوص كاتب تصادث تصوراته وتحاورت مع هذه الأفكار، بل يقدم قراءة نقدية جميلة بامتياز، تقارب تلك النصوص مقاربة متعددة الأبعاد، وتستكشف فيها فلسفتها الخاصة. البعد الفلسفي يقدم لهذه القراءة عمقًا واضحًا من حيث الوقوف عند قضايا مراودة، لم تتوقف قط معالجاتها في تاريخ الأدب والفلسفة معًا: الوجود، الشر، السلطة، الزمن، الموت.. إلى آخره، لكن القراءة تتدفق أيضًا في وجهات حرّة لا تقل أهمية.

ضد المنهج التقليدي

تتأسس القراءة على إلمام واسع بالمناهج النقدية الحديثة، وتقف من بعضها موقف المساءلة، وفي هذه الوجهة يطيح الدكتور دراج بالتعليمات الصماء التي يمليها بعض المناهج. من ذلك، مثلًا، وصله بين نصوص محفوظ الأدبية من جهة، وما قاله من جهة أخرى في بعض أحاديثه، وبخاصة ما ورد في كتابين لجمال الغيطاني: «نجيب محفوظ يتذكر» و«المجالس المحفوظية»، وربما كان من الممكن أن يضاف إليهما كتاب رجاء النقاش المهم «نجيب محفوظ- صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته». وبذلك يجاوز الدكتور فيصل دراج ما يحيط، تقليديًّا، بالتعليمات الآمنة المبذولة حول ضرورة الفصل بين ما يكتبه الكاتب من نصوص أدبية وما يقوله خارجها، أو ما يحيط، مدرسيًّا، بضرورة الفصل بين «المقاصد الواعية» والمقاصد غير الواعية للكاتب.

أيضًا، في منحى التحرر المنهجي، يستند الكتاب إلى توثيق لمراجع ومصادر كثيرة، كتبت في أصولها بلغات عدة، وتُرجم بعضها إلى الفرنسية والإنجليزية والعربية، وقد قرأها دراج بهذه اللغات جميعًا، ووضع ثبتًا لها في نهاية كل قسم من أقسام الكتاب، وهو ما يخايل بنزعة «أكاديمية» ما. ولكن الكتاب، مع هذا، بعيد تمامًا من الكتابات الأكاديمية التقليدية المقيدة التي تتحرك غالبًا في مساحات محدودة.

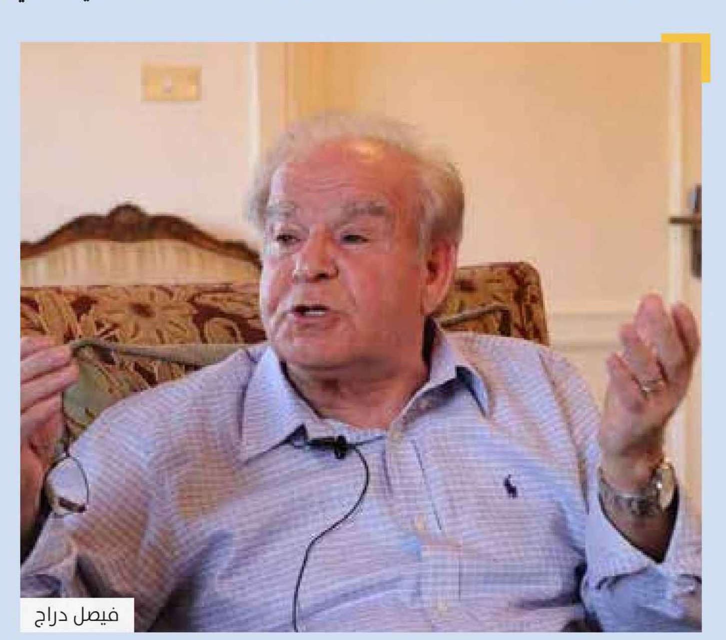
تمثيلات محفوظ

تمثيلات أعمال محفوظ في الكتاب مختارة وموظّفة بعناية في مسارات محكمة يستدعيها تحليل القضايا المطروحة بهذه الأعمال. والتقسيم الأساسي والفرعي، في بناء الكتاب، ينطلقان من هذه القضايا أيضًا. في القسم الأول، حول عالم محفوظ، بعناوينه الفرعية حول «السلطة» و«المصادفة» و«المفارقة» و«القناع»، يتحقق الحضور الأكبر لأعمال مثل «عبث الأقدار» و«القاهرة الجديدة» و«يوم قتل الزعيم» و«حكايات حارتنا» و«حضرة المحترم» ومجموعة «الشيطان يعظ»، وهي أعمال كتبت في تواريخ مختلفة، واختيارها مرتبط بمدى حضور القضايا التي تعدّ محاور للاهتمام فيها.

والأمر نفسه قائم في أقسام الكتاب الأخرى: في القسم الثاني، حول الزمن والشرّ وعتمة الوجود، تشغل «الثلاثية» مركز التحليل. وفي القسم الثالث، حول التداعي بين محفوظ وغيره، يتوجه التحليل وجهة مقارنة، بين نصوص لمحفوظ وأخرى لديستويفسكي وتوماس مان وبلزاك، وفي القسم الرابع، حول معنى الوجود، يتركز التحليل على روايتي محفوظ «أولاد حارتنا» و«الحرافيش»، وفي القسم الخامس، حول الفرد المغترب، تمثيلات من روايات محفوظ التي كتبها في الستينيات، والتفّت حول شخصيات محورية تواجه ألوانًا من الاغتراب: «اللص والكلاب» و«الطريق» و«ثرثرة فوق النيل».. أما القسمان الأخيران، حول الشرّ والرواية والفلسفة، ثم الشر والوجود، فتغلب عليهما العناية بالأبعاد والتصورات الإجمالية أكثر من الاهتمام بتفاصيل النص الأدبي التي توقف عندها من قبل، في الأقسام السابقة.

عن قضايا الوجود

من بين القضايا التي يحللها الكتاب في أعمال محفوظ تلوح قضية «الشر والوجود» قضية مهيمنة، يتقصاها الكتاب في عدد من هذه الأعمال، ويستكشف أبعادها في مظان متعددة خارجها. في «الثلاثية»، مثلًا، يرى دراج أن محفوظ «قرأ في رواية الأجيال سطوة الزمن (...) وقرأ فيها تعددية إنسانية متنوعة الطبائع. ففي كل إنسان حكاية، تسرد مآله، ولكل حكاية إنسانها المعطوب». ويتوقف في الرواية نفسها عند ظواهر المرض والموت وعنف الزمن، ويخلص إلى أنه «إذا كان هناك شرّ إنساني، واضح المصدر والأداة، فهناك أيضًا شر غامض الأصول، يأتي بلا توقع، ويعبث كما يريد، ويخلف وراءه حطامًا لا سبيل إلى إصلاحه». وفي قراءة «اللص والكلاب» يتتبع دراج ما يسميه «الشر العاري»، «في وجهه السلطوي، وتغيّر حال الإنسان دون أن يرتكب إثمًا ولا معصية»، خالصًا إلى أن فن محفوظ الروائي يقوم، فيما يقوم، على «الكشف عن شر الوجود». وهكذا في قراءات أعمال عدة لمحفوظ يخلص دراج إلى أن محفوظ «أكّد الشر مركز كتابته الروائية»، وأنه قد «أنجز الشر كمقولة فنية».


فيصل دراج

هذا الاستخلاص مشيّد على تقصٍّ عميق، هو حوار بين رؤية دراج ورؤية محفوظ. وفي ثنايا هذا الحوار يذهب دراج إلى القول بما يراه نوعًا ملتبسًا من التشاؤم تنطوي عليه رؤية محفوظ، وهو قول قابل في قراءة أخرى

للتساؤل. ترديدات هذا القول مبثوثة في غير موضع في الكتاب: «احتفظت بصيرته [محفوظ] ببعدين ثابتين: نظرًا متشائمًا إلى العالم والوجود، وكراهية للسلطة لم تغيّرها الأقدار»، «أعلن محفوظ بإلغاء الأصل القديم عن بصيرة عنيفة التشاؤم»، «وطّد محفوظ في ملحمة الحرافيش نظرًا ثابت التشاؤم»... إلخ. ودعمًا لهذا القول، وإزاحة لالتباسه، يسوق دراج على لسان محفوظ، من خارج نصوصه الأدبية، عبارة غير محددة السياق: «أنا أميل بطبعي إلى الكآبة»!

وجه التساؤل، حول هذا القول، مبعثه أن نصوص محفوظ نفسها تحتمل تأويلات يمكن أن تمضي بها في وجهة مغايرة، ومن أمثلة ذلك الصفحات الأخيرة المتفائلة في رواية «الحرافيش» التي تبتعث النهايات السعيدة وتومئ إلى مستقبل أكثر عدلًا وجمالًا. والاحتكام إلى عبارة قالها نجيب محفوظ خارج نصوصه مواجَه باحتكام إلى عبارات أخرى أكثر ترددًا قالها محفوظ غير مرة، بتنويعات شتى، تؤكد أنه «لا يملك ترف اليأس».

وفي عبارات محفوظ الواضحة، في خطاب تسلم جائزة نوبل، ما يغني عن كثير من الجدال حول تصوره للشر والتشاؤم وتصوره لنقيض كل منهما: «رغم كل ما يجرى حولنا [يقصد البشر جميعًا] فإننى ملتزم بالتفاؤل حتى النهاية.. لا أقول مع الفيلسوف (كانت): إن الخير سينتصر فى العالم الآخر، فإنه يحرز نصرًا كل يوم، بل لعل الشر أضعف مما نتصور بكثير، وأمامنا الدليل الذى لا يُجحد، فلولا النصر الغالب للخير ما استطاعت شراذم من البشر الهائمة على وجهها، عرضة للوحوش والحشرات والكوارث الطبيعية والأوبئة والخوف والأنانية، أقول لولا النصر الغالب للخير ما استطاعت البشرية أن تنمو وتتكاثر وتكوّن الأمم وتكتشف وتبدع وتخترع وتغزو الفضاء وتعلن حقوق الإنسان، غاية ما في الأمر أن الشر عربيد ذو صخب ومرتفع الصوت، وأن الإنسان يتذكر ما يؤلمه أكثر مما يسره».

قضايا جمالية

بجانب القضايا الفلسفية والفكرية والاجتماعية والسياسية التي يحللها الكتاب بعمق، يتوقف أيضًا عند قضايا جمالية موصولة بمغامرة نجيب محفوظ الإبداعية التي ظلت محكومة بنزوع التجدد في مسيرته الطويلة المتنوعة. من هذه القضايا تلك الوقفة عند «الشكل الفني» لرواية «ملحمة الحرافيش» التي تعيد، ابتداء من عنوانها، طرح السجال حول العلاقة بين الرواية والملحمة، وهو السجال الذي أسهم فيه فلاسفة ونقاد كثيرون، وكان عنوانًا لكتابين شهيرين لجورج لوكاتش وكوزينوف. يشير دراج إلى تصور لوسيان غولدمان حول العلاقة بين الرواية والملحمة، وينتهي إلى خصوصية هذه العلاقة في رواية محفوظ: «قد يرى البعض في الشكل الفني لملحمة الحرافيش أثرًا لتصور ماضويّ، وهو كلام شحيح المعنى؛ ذلك أن محفوظ يشتق الشكل من وظيفته الاجتماعية»، ويخلص إلى أن «القراءة النافذة للنص تكشف عن تحول محفوظي أساسي: مضى زمن الملحمة، أعقبه زمن الرواية، ذلك الجنس الأدبي الحديث المرن متعدد الأشكال، الذي تستضيفه موائد متعددة ويحتفظ بخصوصيته».

> **إلى جانب القضايا الفلسفية والفكرية والاجتماعية والسياسية التي يحللها فيصل دراج بعمق، يتوقف أيضًا عند قضايا جمالية موصولة بمغامرة نجيب محفوظ الإبداعية التي ظلت محكومة بنزوع التجدد في مسيرته الطويلة المتنوعة**

هذا كتاب كبير القيمة، محتشدة كتابته بالمعرفة والبصيرة، وبذائقة مدرّبة، وبقدرة على اقتناص الدلالة الجوهرية في نصوص كاتب متعددة الدلالات. وميزات هذا الكتاب كثيرة، صعبة الإحصاء. فمع عمق تحليل أعمال نجيب محفوظ واستكشاف ما يصل بينها وبين الأفكار الفلسفية، ورؤية هذه الأعمال في ترابطها، واستكشاف الوشائج الممتدة بينها وبين أعمال أدبية أخرى، وربطها بالسياقات التي أحاطت بها.. مع هذا كله، وغيره كثير، هناك هذه الكتابة الجميلة الآسرة، التي تشيد نصًّا جميلًا على نصوص محفوظ مشهودة الجمال، والتي تنفي المسافة التقليدية المكرّسة التي كثيرًا ما سعت إلى التمييز بين النص الأدبي والنص النقدي.

نوافذ النسيان
قراءة في رواية «أن ترى الآن»

وائل فاروق ناقد مصري

عن دار الجنوب التونسية صدرت رواية منتصر القفاش «أن ترى الآن»، بعد عشرين عامًا من صدور طبعتها الأولى في القاهرة. هذه الحياة الممتدة للرواية في الزمان والمكان تستحق التأمل، ولا سيما أن الرواية صدرت في سلسلة تحمل اسم «عيون معاصرة»، على الرغم من أن الرواية، التي أكملت عقدها الثاني- بحكم إيقاع التغير السريع في الواقع وفي تمثيلاته- تنتمي إلى ماضٍ سحيق لم يكن قد انتشر فيه استخدام الهواتف النقالة، ولم تكن قد ظهرت فيه وسائل التواصل الاجتماعي، فكيف يمكن لها إذن أن تكون «معاصرة»؟!

منتصر القفاش أحد أهم كتاب الجيل الذي تشكل وعيه الجمالي في ظل ذلك الحضور القوي للشرط ما بعد الحداثي، فهو كما وصفه جابر عصفور «واحد من أبرز كتاب القصة في جيله». نحن نجد أنفسنا، كما يقول علاء الديب: «أمام كاتب راسخ له شخصية، وأسلوب خاص في الكتابة يناوب بين السرد والتجريب، وبين الحداثة في التقاط الصورة والاقتصاد والحدة في إصابة التعبير والوصول إلى التأثير في ذاكرة القارئ ومشاعره. كاتب أعتقد أنه يشكل ظاهرة وحده، وله في الأدب طريق خاص».

اثنان في واحد

لعل أهم مظاهر هذه الرواية غير النمطية هي بناء شخصيات روائية تعيش وفق معايير عالمين مختلفين في اللحظة نفسها؛ عالمين يسعى السرد بجد إلى محو تمايزاتهما، حيث يمثل «نسيان» إبراهيم تلك النافذة المفتوحة على الذات. تجربة «النسيان» تجعل من الصعب اختزال هذا النص في إطار المواجهة بين الحلم أو الأسطورة، والواقع، أو بين الحقيقي والخيالي، بين المشهود والغيبي، وأخيرًا بين العادي والغرائبي؛ فتلك الثنائيات المتقابلة لا وجود لها. ليس هناك إلا واحد، واحد قد ضل نهائيًا في تيه تعدديته. المفهوم المابعد حداثي اللاشمولي للذات، يجعل ذات ما بعد الحداثة لا متجانسة وهو ما يعني أنها متعددة وأنه يوجد «نحن» بدلًا من «أنا» فاعلة أو منفعلة.

ليس ثمة مواجهة بين عالمين إذن فشخصيات منتصر القفاش تعيش العالمين في اللحظة نفسها، من دون تناقض. ولكن ليس هذا إعلانًا عن الانتماء إلى عالم ما بعد الحداثة الذي يتميز بـ«الازدواجية والإبهام»، فالسرد في نصوص منتصر القفاش يمضي على صراط مرهف كحد السيف بين عالم ثنائيات الحداثة، وعالم لا ثنائيات ما بعدها، حيث تقف شخصياته الروائية متحدية عصية على القراءة التقليدية في إطار ثنائيات الوجود/ العدم، الحضور/ الغياب، الأنا/ الآخر، العادي/ الغرائبي... إنها شخصيات تتحدث عن العدم بينما تمارس الوجود، أو تعلن تمسكها بالوجود وهي تسعى حثيثا للنسيان، لا تدعي امتلاك ذات أو البحث عنها أو الهروب منها. لم تعد قضية الشخصية وجود الذات، وإنما معاينة امتدادات وجود الذات في عوالم مختلفة، من دون أن يعني هذا تشظي الذات أو تناقض عوالمها المختلفة.

لا ترتبط جدة العالم الروائي لمنتصر القفاش بأي من الحيل السردية والجمالية التي أصبحت وصفات جاهزة للنص ما بعد الحداثي، فهي لا تصدر عن وعي منفعل للعالم ما بعد الحداثي وإنما وعي مشتبك معه، ولعل ذلك التفاعل -وليس الانفعال- مع الطرح الجمالي ما بعد الحداثي هو ما يجعل من مشروع القفاش الروائي مشروعًا فريدًا، يحظي

باهتمام استثنائي من الباحثين والنقاد. فهو ليس سردًا عن العالم الإنساني أو له، وإنما هو جزء من العالم، أو هو جزء من الهوية السردية للعالم بتعبير «بول ريكور».

ليس مشروع منتصر القفاش السردي مشروعًا ما بعد حداثيًا بالمعنى الشائع الذي يرى أن الرد المناسب الوحيد على عالم تحكمه الفوضى هو أن يحول المرء حياته الخاصة إلى عمل فني، أن يسعى إلى دمج جميع خبراته في كل له معنى في عالم يفتقد المعنى. ليس ثمة سعي خلف المعنى في سرد منتصر لحكاياته؛ لأنه «سرد شفاف» ليس له سطح يتوافر باطنه على عمق يحتاج إلى بصيرة نافذة تسبر أغواره؛ فالشفافية لا تحتاج إلى بصيرة نافذة وإنما إلى عين مفتوحة تعاين امتدادات وأطياف الوجود الإنساني.

فن تشكيل الزمن الخاص

كل رواية من روايات منتصر هي عين انفتحت فجأة على حضورها الإنساني، لحظة يقظة لوجود خامل استسلم لتيار الزمن فضعفت ذاكرته أو بتعبير أدق ضاع زمنه الخاص. الشخصيات المحورية في الروايات الثلاث شخصيات مفرطة في العادية- مجند في الجيش، موظف حسابات في فندق، مشرف على مندوبي مبيعات في مكتب تسويق- وهي شخصيات على الرغم من اختلافها وتباين عوالمها فإنها تعاني كلها ضعفًا في الذاكرة.

«ماذا لو كانت الذاكرة مثل الكاميرا، بمجرد إخراج الفِلْم منها تصير بلا ذاكرة، مهيئة لاستقبال أفلام أخرى من دون ذكريات عن صور قديمة قد تأتيها في أية لحظة(...) لا تعرف ماضيًا يشغلها ولا مستقبلًا تسعى إليه، كل لقطة هي بداية ونهاية مستكفية بذاتها، لا تنشغل بما قبلها ولا بما بعدها ولا تعرف حتى مشاعر الآخرين إزاءها...». هكذا يعلق الراوي العليم الذي اختاره منتصر ليسرد رواياته، حيث يبدو فعل التذكر كأنه أرجوحة معلقة فوق هوة سحيقة من اللامبالاة، ليس لمن لا يبالي ظل؛ لذلك تبدو شخصيات منتصر كالزجاج الذي يغطي أو يعري أبراج المدينة، لا عمق له، ولا غموض، لا أسرار لما وراءه ولا عبور إليه.

أهم مظاهر هذه الرواية غير النمطية هي بناء شخصيات روائية تعيش وفق معايير عالمين مختلفين في اللحظة نفسها

الراوي العليم على الرغم من تقليديته المفرطة فإنه يشد منتصرًا إلى عالم ما بعد الحداثة فـ«النص ما بعد الحداثي غالبًا ما يُصَدِّر في الفقرات الأولى للنص توتره تجاه البداية حيث يعلن عن أن هذه البداية أو أنها ليست بداية السرد. يصدر الراوي العليم السرد دائمًا بتساؤل عن البداية: «كيف بدأت الحكاية؟»، «بداية كلما هممت بتذكرها»، «ربما كانت البداية». أعمال منتصر كلها تبدأ من لحظة «تذكر» البداية، تبدأ حكايات منتصر عندما تنشط الذاكرة. أليست الحكاية -تمامًا كالذاكرة- هي فن تشكيل الزمن الخاص؟

في «تصريح بالغياب» يعود المجند إلى «يوم ضُبطت أوقاته على زمنين مختلفين»؛ لأنه «لا ينسب لنفسه أية حكاية». ويتقدم إبراهيم في «أن ترى الآن» خطوة حيث «فاجأه حكيه بأشياء لم ينتبه إليها»، فيتساءل: «ماذا لو كانت الذاكرة مثل الكاميرا بمجرد إخراج الفِلْم منها تصير بلا ذاكرة؟» حيث «كل لقطة هي بداية ونهاية مستكفية بذاتها». يسعى إبراهيم إلى الإفلات من المسافة بين البداية والنهاية، أما يحيى في «مسألة وقت» فإنه لا يجد مخرجًا منها؛ فقد تورط في حكاية لا نهاية لها. «وجدها تتسع وتتشبه بما يحدث كل يوم وتفرض عليه أن يتتبع خطواتها خطوة خطوة»، تنهك يحيى ذاكرته التي يتخيلها «مصنعًا يعمل فيه آلاف العمال» فماذا يفعل؟ «يغمض عينيه... آمرًا ذاكرته بالكف عن الحركة».

لحظة اليقظة إذن هي لحظة التذكر، هي التي تجعل الأمنية المستحيلة أن تكون كل الأيام يوم الجمعة ممكنة، الأمنية التي وجدها يحيى «أفضل طريقة ليحكي حكايته»، لحظة اليقظة هي الحكاية، هي لحظة الكتابة.

صراع الذاكرة والنسيان

يبدو منتصر القفاش في روايته «أن ترى الآن» كمن

يقف فوق الواقع ممسكًا بفأسه يضرب الأرض باحثًا عن جذور هذا الواقع أو ذاكرته. ومع كل ضربة فأس تتكوم لحظة من الواقع. أربعون كومة (مقطع) لا يجمعها إلا الفأس الضاربة (الراوي) والبقعة المضروبة (الآن). إن عملية الحفر هذه تمثيل لحركة، لنص فعلى، حين تفتت الضربات الواقع/ الآن ينبني خط مستقيم باتجاه الجذور أو الذاكرة. فعالم الرواية ينبني من خلال خط درامي مستقيم متصاعد، يبدأ بنسيان إبراهيم وفقدانه لذاكرته ثم اكتشافه الكاميرا وتصويره زوجته بعفوية في أوضاع خاصة، ثم تسرب هذه الصور إلى من يقوم بتشويهها وإرسالها إلى الزوجة التي لا تتحمل ما تعرضت له من تشويه في لحظة خاصة كهذه، فتترك البيت لإبراهيم الذي شغله البحث عمن قام بتشويه الصور وإرسالها لزوجته، عن كل شيء آخر في حياته. ويظل غارقًا في تفاصيل البحث إلى أن تحتل الصور بيته في النهاية وتغلقه في وجهه وتحرمه من دخوله.

هذا العالم وهذا الخط الدرامي التقليدي يجعله الكاتب ضائعًا في الزمن، فالجملة الأولى في النص هي «ربما كانت البداية» التي تعني أن هذه البداية قد لا تكون البداية؛ لأن البداية ضائعة في نقطة ما من الزمن. أما الحدث الأول في النص فهو النسيان، والنسيان يجعل الإنسان غير قادر على تحديد نقطة وجوده في الزمن، فهو أيضًا ضائع في الزمن. ويتكرر هذا التوازي كثيرًا في النص فكل حركة جديدة مسبوقة بـ«يومها، من شهر أو أكثر، في يوم حينما...». ليس ثمة ثابت في النص نقيس عليه حركة الزمن، فالنص كله لحظة واحدة، الثابت الوحيد بالنسبة لها هو القارئ الذي يمثل فعل قراءته للنص «آن» النص.

إن الخط الدرامي نفسه وعلى الرغم من خطيته فإنه ينطوى على شكل من أشكال التشظي المرهف؛ فكل أحداث الرواية ربما تتفجر من خلال «لحظة آلية» تتكشف عن ذكرى ماضية، عن لحظة «وجود» في الذاكرة. فالحاضر لا يوجد إلا من خلال الماضي والماضي لا يظهر إلا في الحاضر؛ ففي لحظة السير تظهر محاولة أبيه هدم الجدار وفي لحظة وصوله إلى الفندق تظهر مشكلاته مع العمل منذ لحظة تخرجه من الجامعة. هكذا تتحرك كل نقطة في هذا الخط الدرامي مشدودة إلى ذاكرته أو وجوده الحقيقي، فكل ضربة فأس تكشف عما تحت الآن وتقربه


منتصر القفاش

في الوقت نفسه من جذور وجوده في الزمن، تقربه من ذاكرته.

صراع النبرات

إذا كان لهذا النص إنجاز جمالي فهو لا شك قدرته على استعادة التقاليد الشفاهية لفن السرد (ذاكرته)، ودمجها كجزء فعال في الحاضر ليواجه به ما يتهدده من تشوه في عالم اليوم. ولسنا في حاجة للتدليل على الارتباط الوثيق بين الشفاهية والذاكرة، ففي غياب الكتابة لا توجد المعرفة إلا في الذاكرة ولا تسترجع المعرفة من الذاكرة إلا بخط درامي متسلسل. وهو ما أشرنا إليه، فقد رأينا أن الأحداث تولد متشظية داخل خط درامي ضائع في الزمن. إن هذه البنية المركبة تمثل المزج والتلاحم -تقنيًّا- بين الوجود في «الآن» وذاكرة هذا الوجود. ربما لا أبالغ إذا ادعيت أن الصراع الحقيقي في النص هو صراع بين الصوت والصورة، صراع بين مسلكين في الوجود يسعى الكاتب أن يمزج بينهما.

إن الحركة الثانية في النص بعد النسيان هي رؤية الكاميرا، وهذه «الرؤية» هي التي فجرت عالم الرواية كله. يقدم الكاتب الكاميرا قائلًا: «تسمرت عيناه عندها: الكاميرا» هل جعل الكاتب الضمير «ها» يعود على متأخر الكاميرا في هذه الجملة ليقول: إن فقدان الرؤية سببه رؤية الكاميرا؟ فقد استخدم الفعل «تسمرت» الذي يعنى «ثبات العين» الذي يعني عماها أو موتها! ربما، لكن ما نعرفه أن الكاميرا احتلت حياته بالوجود في «أي مكان» أي في كل مكان، لتستولي على سميرة التي «تسلم نفسها للكاميرا» وتصرخ «يلا» وكأنها تطلبه هو لا الكاميرا.

لقد تخلى عن قدرته على الرؤية عن إرادته للرؤية لصالح الكاميرا فبدأ يخسر عالمه. ثم يأتي المشهد الكثيف الذي يمثل لعماه الحقيقي، فالأشياء تبتعد منه، يحاول أن يمسكها فلا يستطيع أن يصل إليها. ابتعاد الأشياء لا يعنى إلا أن وعيه يتلاشى، وابتعاد العالم هو في الحقيقة فقدان القدرة على إدراك ذلك العالم.

إن تحويل الوجود الإنساني الذي يوجد في الذاكرة التي توجد في الزمن ككلمات كأصوات كحركة إلى صور فوتوغرافية، أي تحويل الوجود الزماني إلى وجود مكاني سكوني جعله قابلًا للتشوه والضياع.

يستعيد إبراهيم وعيه عندما يسمع صوت سمراء أو رنين التليفون الذي تتحدد علاقة إبراهيم بالعالم من خلاله. عندما يريد الراوي تقديم شخصية جديده فإنه يبدأ أولًا بوصف صوتها، فالصوت هو علامة الوجود كما فعل مع سلمى «من يسمع صوتها..» وعبدالعظيم وأبيه. ودائمًا ما يربط بين اليقظة والصوت (صوت التليفون، الراديو)، ودائمًا ما يؤكد أن معنى الجمل وموضوعها ليس مهمًا وإنما المهم هو صوتها، نبرتها، هذه النبرة التي كان إبراهيم حريصًا على أن يحافظ عليها خفيضة عندما كان يستيقظ مع زوجته. «كان حوارًا خفيض الصوت يدور بينهما ومهما يكن موضوع الحوار إلا أنهما كانا يحافظان على نبرة صوتيهما».

عندما يتكلم الشخص لابد من وصف الصوت «صوت إبراهيم كان رقيقًا وهو يحدثه». إن حضور الصوت يتجلى أكثر في ولعه بالأمثال التي تلخص الحياة في جملة الأمثال التي يلقيها أبوه فـ«ينضبط صوته». كل الشخصيات في النص تتحرك من خلال «أصواتها» إلا «سميرة» وإبراهيم. فإبراهيم بلا صوت في النص. كثيرًا ما جاءت الحوارات معه من طرف واحد، مع سميرة وغيرها: «فين؟ في درج مكتبه بالشغل، لماذا؟ لأنه يحب رؤيتها».

هكذا يختفي صوت إبراهيم وراء الراوي ولا يظهر مرة أخرى إلا في حواراته الطويلة مع سمراء التي أدت في النهاية إلى قدرته على استعادة ذاكرته. وربما من الضروري هنا الإشارة إلى المقابلة التي يقيمها النص بين سمراء وسميرة. فسميرة، التي ترى «الكاميرا رمزًا لحياتهما القادمة»، تحولت إلى صورة فتشوهت وضاعت، أما سمراء فهي صوت «يدخله في نبراته» يرد له وعيه، يساعده على استرداد ذاكرته؛ لذلك هو لا يستطيع تصوير سمراء، تلك الشيطانة المرحة، ولا يستطيع أيضًا نسيانها؛ فالنص يجعل من سميرة/ الصورة في مواجهة سمراء/ الصوت، إلا أنه يحاول المزج بينهما من خلال استخدام ضمائر الغائبة التي ليس من الواضح إذا ما كانت تعود على سميرة أو سمراء.

يتمثل الإنجاز الجمالي لهذا النص في قدرته على استعادة التقاليد الشفاهية لفن السرد ودمجها كجزء فعال في الحاضر

إن خسران الإنسان لصوته لنبراته الخاصة هو خسران لتاريخه، هو خسران لبيته لوطنه، وخسران الإنسان لهؤلاء هو خسران لوجوده. هكذا يبدو النص وكأنه لحظة استرجاع واستعادة واستحضار وجودي لعالم لا يمكن دحضه، فالرواية عالم سيظل يحكي وجوده للأبد. فإذا كان هناك من يعلن بسرور أننا «سنحيا من الآن فصاعدًا في عالم دون ذاكرة، فيه، مثلما فوق سطح الماء، تطارد الصورة بلانهاية». فهناك من يمسك متسلحًا بالوعي الجمالي بمنوال ينسج به الألفة لعالم صار فريسة للاغتراب من لا مرئيات الحياة اليومية: العادي المفرط في عاديته، والغرائبي المفرط في هامشيته.

يمكننا الآن الإجابة عن السؤال الذي افتتحنا به هذا المقال؛ كيف يمكن لنص كهذا أن يكون معاصرًا الآن؟

لأنه في زمن ما بعد الحقيقة، ما زال يراهن على الحقيقة ويبحث عنها، حتى لو كان الوعي بالحقيقة في النص قد انتقل من الموضوع إلى خبرة العلاقة معه. إذا كان الشرط الثقافي الذي نعيشه يدفعنا دفعًا إلى التخلي عن التمسك بواقعية ما نعيشه في حياتنا اليومية، فإن منتصر القفاش يقول لنا: قد يكون كل شيء في واقعنا اليوم خارج خبرة اليقين، ولكن علاقتنا مع هذا الواقع حقيقية، يمكن أن تكون هناك علاقة حقيقية مع زائف. يمكن أن يكون عالم النص مصطنعًا زائفًا، ولكن الزيف وليس الحقيقة يظل محل شك دائم؛ لأن الشخصيات والخبرات الإنسانية تظل حقيقية حتى داخل عالم من الزيف.

وجع السرد
في رواية «تغريبة القافر»

محمد زروق ناقد تونسي

«كل شيء يغيب، الناس والبلاد، أخبار اللي عرفناهم وحكاياتهم، كل شيء يغيب وما يبقى لنا إلا الوجع» هكذا كان موقف الشخصية الرئيسة، في خلاصة لتجربة السرد. هذه الشخصية التي تتأسّس من الوجع ورجْع صدى الماء تقفوه صوتًا وأثرًا حدّ التلبّس والتأرّق من عدم استخراجه من بواطنه، وتتكوّن على هذا الوجع في مراحل تَشَكُّل الحكاية وتَحْمل معها في سياق رجْع الوجع شخصيات مملوءة حكايات ومشحونة بوجع الواقع وفجائعه، وبتاريخ من الجوع واضطراب الحال في كونٍ يُعْقَد بتمامه، في وجوده وتحقّقه على الماء الذي لا يُخصب الزرع والضرع فحسب، ولا يهزّ الأرض فتربو وتبهج فقط، وإنما هو واقعٌ في الأنفس موقع تجذّر الكائنات في الوجود وبقائها في مرابعها ومراتعها، وللماء في الثقافة العربية أبعادٌ وأحوالٌ وأدبٌ منه نتج.



من الماء والبحث عن الرواء يتأتّى السرد ويتولد، فهو المستهل والمسار والمنتهى في مُعلَن الرواية وظاهرها، غير أن العمْق حاملٌ لمعانٍ وهمومٍ، وباعثٌ لأبعادٍ تتخطّى ظاهرَ الماء إلى حوامل من الشخصيات تنوء بمحمولات تنقلها من وُجودِها العابر إلى عمق الوجود، وتملأ الروايةَ بمعان تُخرجها عن ظاهر السائد الروائي المؤسّس لواقعية اجتماعية، صارت غالبة تَحْمل من ثوابت القضايا ودَارجِها الكوني، إلى سردٍ واقعي أقرب ذاتيًّا واجتماعيًّا وحضاريًّا. ذاك الواقع الممزوج بمسحة عجائبية وأسطورية أحيانًا لا تجافي الواقع ولا تنفر منه.

غير أن رواية «تغريبة القافر» لا تتحدد في وجودها برحلة البحث عن الماء، وإنما هذه الرحلة هي السطح الشاقّ عن أوجاع الوجود في حمْل الرأس لأفكارٍ ورؤى يُدركها العامة بـأدوات فهمهم، وأقربها وشمًا ونعتًا وجوابًا، الجنون أو التواصل مع الجن ومع العالم الغيبي. فلا غرابة أن تكون الأم منساقةً وراء طَرَق في رأسها وحالةٍ من المخاضِ الذي لا تحمل فيه جنينًا فحسب، بل تحمل


زهران القاسمي

فكرةً لم تؤذِ بطنها ومناعتها بل أوجعت رأسها. الطفل القافر يُعلن نهايته قبل التكون ويمد حاملته بأوجاعه، بما سيكون عليه في مقبل السرد؛ ولذلك غمر الماء المكان في بداية السرد حاملًا في أثنائه الموت والحياة، موت الحاملة وميلاد المحمول، وغمر الماء السرد في منتهى الرواية مفضيًا إلى تعمية القراءة، في حالٍ لا نعلم منها ما صار في وجود الشخصية المركزية حياةً أو موتًا؛ إذ تكون النهاية طَرَقًا على الصخر مُفجّرًا ماءً يحمل معه كل شيء: «تداعت الصخرة أمامه، وانفتح الخاتم على النفق الطويل، فانطلق الماء بقوة وجرف معه كل شيء»، وبقيت بذلك النهاية مفتوحة يملؤها القارئ بما شاء من احتمالات التقدير والتأويل.

المعنى من العنوان

روايةُ زهران القاسمي «تغريبة القافر» تحمل مذ عتبتها الأولى عبارتين دالتين «التغريبة» و«القافر»؛ أما التغريبة فتتعدّى حدّها المألوف ارتحالًا إلى الغرب لتؤسّس لمعنى نصّي سياقي، وهو رحلة القافر للقفْر أو لتقصي منابع المياه. وأما دلالة كلمة القافر، فهي أيضًا تتعدّى ما يُمكن أن تؤديه حسب تجذرها من معاني القفر إلى معنى قريب غريب وهو مقاومة القفر، أو البحث عمّا يدفع القفر؛ لتكون العتبة دالـة على ما يجمع شتات أحداث الرواية وتفرق شخصياتها، منها نُدرك تدريجيًّا المعنى من العنوان الذي يُشكّل النص الروائي الأصغر الذي تتفكّك أبعاده طيّ الرواية، ليكون القافر هو الوتد أو المحور الذي يحمي الرواية من التفكّك؛ إذ فتح زهران القاسمي مسالك تَفرّعت عن الأصل وأسّست حكاياتها، غير أنها ظلت رهينة منبع



الفلج، تخرج عنه لتعود إليه. تتكون شخصيات الرواية في دائرة القافر، فهي وإن امتلكت وجودها الخاص وعوالمها فإنها حية من أجل إيجاده وتمهيد السبيل لبعثه على الهيئة التي أراده الكاتب أن يكون عليها، يُسخّر الفضاء السردي لبعث القافر، الشخصية المعقّدة (بالمعنى السردي)، الحاملة لعبء الحياة قبل الميلاد، المتتبّعة مسالك الماء قبل انبعاثها.

رواية تحكي من الحيوات متخيّلَ حياةٍ، تُداخلُ رؤوس الشخصيات وما يدور فيها من محمول يفزع ضجْعتها ويهز ثباتها، أصواتٌ تنساب سردًا نحو الموت أو الحبْس أو العزلة، في مقاومة الحياة والسعي إلى الحياة في درجة أولى وإلى إثبات الوجود في مستوى ثانٍ، فمن بَسيطِ الحاجة يقوم للسرد أودٌ وتتكون شخصيات متماثلة متباينةٌ، هي الشخصيات في أصل جوهرها الواقعي، بعيدًا من القضايا الدارجة إلى ملامسة عمق البشر.

لم تكن مريم بنت حمد ود غانم الغريقة التي اختارت راحةَ ما يؤلمها من رأسها في الماء حدّ الغرق، سوى نواة باعثة لمكوّنات السرد في الرواية مؤسسة للفضاء التخييلي، فهي أمّ القافر احتواءً واحتمالًا جنينيًّا في البطن، فليست الوالدة وليست الأم عنايةً ورعايةً، منها تتشكل القصة بالوجيعة والألم، وتجري الوجيعة على مختلف الشخصيات المُجاورة المُشاركة في تمهيد الفضاء السردي لبعث القافر، وتأمين نمائه وتحقق كونه، كاذية بنت غانم، آسيا بنت محمد، إبراهيم بن مهدي، سلام ود عامور الوعري، كلها شخصيات موجوعة، حاملة لألم ما بين ثنياها، منشغلة الفكر طيلة السرد.

رواية «تغريبة القافر» تدخل ضمن حقل سردي مُرغّب، قليل الحضور في الرواية العربية، يعمل على تمثل عادات الشعوب وأساطيرها ومعتقداتها، وتحويلها إلى قصص يُروَى ضمن نسق جامع وخيط رابط، هو في هذا المقام شخصية القافر، العجائبية والواقعية في الآن نفسه. تحمل الشخصية لعنتها وميزتها منذ تكونها جنينًا يتخبط في أحشاء أمه، لعنة الماء يقفره من قبل أن يُبعث كونًا في الحياة، ولا تقصر اللعنة عليه فردًا، وإنما هي شاملة من ارتبط به بسببٍ في زمن يسبق مولده أو يُزامنه، هي لعنةُ القرى تَردّ كل فعل لا تتقبله ولا تُدركه نفسيًّا واجتماعيًّا وعلميًّا إلى أجوبة غيبية جاهزة.

وجهان للماء

ينفتح السرد وينغلق على فعل الانعتاق والتحرّر من الوجيعة، «قبل حملها بأشهر اعتراها صداع مزعج، فعزت ذلك إلى قضاء وقت طويل في تطريز الملابس، وكانت كلّما اشتد عليها الصداع تركت ما في يدها واستلقت قليلًا. لكنها منذ أن حملت صارت تسمع داخل رأسها طرقات هائلة، زعمت أنها تكاد تفلقه، وعندما تنام تحلم بزندين كبيرين يحملان مطرقة ضخمة ويهويان بها على صخرة صماء». ذاك حلم الأم وواقعُ ألمها وهي حامل بالقافر الذي أدى بها إلى السعي وراء الماء تضع رأسها فيه لترتاح، والذي أفضى بها إلى الموت غرقًا في البئر استجابةً لدعوة الماء، «تعالي تعالي». هو الحلم يتحول واقعًا وتنتهي الأم ميتة في الماء، حاملة لروحٍ حية، هي جوهر الحكاية وفؤادها. فكان الماء داء الأم ودواءها.

ويختار الكاتب أن يكون مبدؤه موتًا منه تنبعث حياة أشبه بالموت؛ إذ يخرج الحيّ من الميّت في حدث فارق يُشكّل أرضةً يُدير فيها الراوي عدسة الرؤية ليشمل قسمًا من أهل القرية بتعريف مختصر موجز، ويُرافق الماء مراسم دفن الأم، لتصحب الابن شخصيتان تكتسبان حضورهما منه، المربية كاذية بنت غانم، المرأة العزباء، التي حملت هموم المختلفين (سلام ود عامور إذ كانت تُطعمه في عزلته، وسالم بن عبداللّه الذي رعته بعد يُتمه) وآسيا بنت محمد المرضعة التي فقدت كل مولوداتها، والتي «اعتادت أن تمشي مُنكّسة رأسها، وهي تقطع طرقات القرية. واعتادت أن تُسرع الخطى كلما اقترب منها أحد، وأن تختار كلّما ذهبت إلى البساتين مكانًا كثيف الظلال لتجلس فيه». إبراهيم بن مهدي مسكون الرأس أيضًا سافر وترك آسيا زوجته، «كان رأسه مملوءًا بأصوات الزرع والغرس، فلم يسمع سوى خرير الماء وصوت المسحاة وهي تعزق الأرض».

الأمر نفسه بالنسبة إلى ود عامور الذي يعيش اغترابًا مذ طفولته. وينغلق السرد على تتالي ضربات القافر على الصخر الذي يحبسه، «تتالت الضربات، وتحول جسده

كله إلى يدين لا همّ لهما إلا ضرب ذلك الجبل الجاثم أمامه كأنه يضرب كل ما عاشه مذ كان طفلًا، يهوي بالمطرقة على سجنه، على غيابه، على اليأس من مغادرته تلك العتمة، على شوقه الجارف إلى زوجته، على الهدير الذي يصم أذنيه ويمنعه من سماع أي شيء سواه، على العزلة التي تمتد وتمتد، على الفكرة التي لا يرغب في مواجهتها»، فيكون الماء في الوضعين ابتداءً ومنتهًى حاملًا لمعنيي الموت والحياة.

الحكاية الأصل وفروعها

تنفتح الحكايات من مجاورة عدد من الشخصيات للقافر (سالم بن عبدالله)، ويُحسن الكاتب إدارة عدسة الرؤية، ليتنقّل من خيط السرد الجامع إلى تفرّعات تُثري الخطّ الرئيس وتُغنيه، «كاذية بنت غانم» الأم المربية، يخصها الكاتب بحيز من السرد خفيف، يسترجع به صورتها وتاريخ تنشئتها، «عندما كانت كاذية بنت غانم في الخامسة من عمرها هجر أبوها البيت وخرج هائمًا في الوديان والقرى، يحمل طبلًا معلّقًا على كتفه ويضرب عليه بعصًا غليظةٍ...».

«الوعري ود عامور» شخصية أخرى قائمة على الاختلاف والنكران، تُنكره أمه بسبب تغيّر هيئته وهو صغير، ينشأ مرفوضًا منكرًا، وحيدًا، متّهمًا بأنه من الجن، ينتهي به المطاف إلى أن يقتل والدُه أمَّه دفاعًا عنه ويعيش هو هائمًا، مؤكّدًا انتسابه لعالم الجن، فيحمل رؤية أمه وجريرة مقتلها وسوء اعتقادها بسبب ما تهيّأ لها من استبدال الجن لابنها، الذي يعيش حياته حاملًا لهذا الثقل، منزويًا عن الناس، متهمًا بالغرابة، متوجعًا أنّه علة موت أمه التي رأت فيه جنًّا، وأصرّت على لفظه وعملت على التخلّص منه. «كلّ محاولات الجيران ومعارفها في القرية لتغيير رأيها باءت بالفشل، فاستمرّت تبكي وتنوح ولدها الغائب (والمقصود بالغياب استطارة الجنّ) وتلعن الحسّاد والسّحرة والجنّ في قريتها، وتعتبر أنّ الجميع كانوا ضدّها وقد تحالفوا ليخفوا عنها الحقيقة الجليّة، حقيقة اختفاء ولدها عند الجنّ، وأنّهم استبدلوا به الولد الجنيّ الذي صار يعيش معها»، فلا يجد له من حلّ سوى أن يؤكّد هذه الغرابة وأن يختار العيش بعيدًا من البشر. «زاد الوعري في توعّره بعد أن فقد أهله ولم يبقَ له أحد، صار يهيم في البلاد ولا يقبل أن يتحدّث مع أحد، يذهب

> **رواية «تغريبة القافر» تدخل ضمن حقل سردي قليل الحضور في الرواية العربية، يعمل على تمثل عادات الشعوب وأساطيرها ومعتقداتها وتحويلها إلى قصص تُروَى ضمن نسق جامع وخيط رابط**

كلّ يوم إلى الوديان العميقة ويختبئ بها، ثمّ يعود في عتمة الليل لينام في بيته».

هو شبيه القافر في الاغتراب والفقد والنكران والانتساب إلى العالم الغيبي، فتلتقي هذه العناصر بما تحمله من حكايات عجيبة أو قابلة للتحقّق وبما تُعلنه أو تُضمره من رؤى وأفكار في مسارٍ للسرد جامع هو شخصية القافر التي تحدّد همّها ومنبع مشاغلها ومولّد السرد فيها بالهيام في تقفّي أثر الماء وقوعًا تحت سلطةٍ عجيبة هي القدرة على سماع الماء والاستطاعة على تتبّع مآتيه.

يصطنع الراوي عللًا وأسبابًا للدخول في فتح الحكايات، والخروج عن خطّ السرد الواحد بإحداث متفرّعات حدثيّة يستطرد بها الراوي في خروجه عن الحكاية الأصل، ليضيء حكايات جانبيّة لشخصيّات مُجاورة، تُستَدْعى حكاياتها إدراكًا لحالها وبيانًا لطبيعة تشكّلها، فتكون الشخصيّات هي مولّدة الحكاية، حتّى إن كانت عَرَضيّة، فإنّ الراوي يستغلّها لتكون سندًا لحكايةٍ تُرْوى أو اعتقادًا أسطوريًّا يغلب بين الناس يُكشَفُ. ومن ذلك المرأة العجوز التي قالت في زوجة القافر بعد ملاحظة سلوكها الغريب، «وزادت امرأة عجوز انحنى ظهرها وتقوّس وهي تمشي بينهم باحثة عن موضع تجلس فيه»، «هذي المصايب كلها من ذاك المكان بو سكنوا فيه، كل المصايب تجي من هناك». وتدخل في حكاية المكان في بعده الأسطوري، وكذا الأمر بالنسبة إلى إدارة الراوي لفروع الحكاية الأصل، فكلّ شخصيّة من الشخصيّات المذكورة تحمل ألمًا وحكاية، يختصرها الراوي استطرادًا متناغمًا مع خطّ السرد الرئيس.

من الألم يتوالد السرد في خطّ مدروس، واضح المعالم، عالم قائم على الصراع من أجل البقاء، يكون فيه الماء عامل بعثٍ وفناء، علة خصوبة وقَفْرٍ، باعثُ السرد ومنهيه بحدثٍ لا يُرْكِدُ النهايات وإنّما يجعلها تجري منسابة، أو عاصفة.



عزت خطاب
كاتب سعودي

بكائية مالك بن الريب:
من القصيدة إلى الشاشة بين الحقيقة والخيال

منذ أن بدأت صناعة السينما تظهر في العالم العربي، في ثلاثينيات القرن الماضي، وذلك في مصر أساسًا ثم في دول أخرى، مثل العراق والشام، ظهرت معها صناعة تحويل النصوص الأدبية، كالرواية والقصة والمسرحية والحكاية الشعبية، بل الأسطورة، إلى أعمال سينمائية بدأت بالصورة فقط ثم بالصوت والصورة. هذه الأعمال لا تزال تُعرض في القنوات التي تقدم أعمالًا وبرامج ما يسمى بـ«الزمن الجميل» وهي معروفة لمن عاصر ذلك الزمن.

ولكن، حسب علمي، لم أشاهد حتى الآن أعمالًا سينمائية حولت قصائد شعرية إلى مجال الصورة السينمائية، سواء كانت قصائد غنائية أو وصفية أو ملحمية، اللهم إلا ما فعلته هوليوود في الملاحم الإغريقية مثل «إلياذة هوميروس». إذ حولت أشهر أجزائها إلى أعمال سينمائية عظيمة، مثل قصة حصار طروادة وحصانها الخشبي المشهور الذي أصبح أيقونة الخداع الحربي. ولذلك فوجئت عندما وجدت مرثية مالك بن الريب -والمرثية في نظري تمثل قمة التجربة الشعرية الغنائية- وقد حولت إلى مسلسل تلفزيوني من ثلاثين حلقة، من إنتاج تلفزيون قطر عام ٢٠١٦م، ومن إخراج محمد لطفي، وأدّى دور مالك الممثل ياسر المصري، ودور زوجته الممثلة مارغو حداد، ودور أبيه الممثل نبيل المشيني، ودور أمه الممثلة نادرة عمران.



ياسر المصري في دور مالك بن الريب

يصور المسلسل أهم أحداث حياة مالك من الطفولة إلى الصعلكة ثم التوبة والانخراط في الجهاد في سبيل الله تحت إمرة سعيد بن عثمان بن عفان، رضي الله عنه، في زمن خلافة معاوية بن أبي سفيان، رضي الله عنه. يهمنا هنا، من سيرة مالك، الحلقة الأخيرة التي تصور وفاة مالك في بلاد الغربة، في خراسان، التي ينشد فيها بكائيته، التي هي مجال الحديث في هذه المقالة.

من الواقع إلى النص

إن مصدر اهتمامي بهذا المسلسل في حلقته الأخيرة هو الطريقة التي صور بها المخرج حادث وفاة مالك وإنشاده القصيدة في أثناء احتضاره، كما يزعم كل من ناقشها أو أشار إليها إشارة سريعة. وقد ناقشت هذا الزعم وأثبت بطلانه في كتابي «حوارات النص: دراسات في الأدب المقارن» ص ١١١/ ١٥٥، دار المفردات للنشر والتوزيع عام ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م. وقد أثبت بالتحليل المنطقي للنص استحالة أن ينشد مالك الشاعر هذه البكائية وهو في حالة احتضار. والسؤال هنا: هل تبنى المخرج ذلك الزعم أم قرأ النص قراءة أخرى تقترب أو تبتعد قليلًا أو كثيرًا من قراءتي؟

إن انتقال النص من فضائه الأصلي إلى فضاء آخر يترتب عليه بعض الاختلافات مثل اختصار النص الجديد لبعض عناصر النص الأصلي أو إضافة عناصر جديدة أو تعديل العناصر الأصلية؛ تبعًا لفنية الفضاء الجديد. لكن التعديل الذي عاناه نص هذه البكائية في فضائه السينمائي الجديد أعمق من مجرد الاختصار أو الإضافة أو تعديل بعض العناصر. إنه يبدأ نصًّا مكتوبًا يحكي سيرة حياة افتراضية لشاعر حقيقي، ثم ينتقل بنا إلى نص سينمائي تختلط فيه الحياة الافتراضية مع الحياة الحقيقة للشاعر نفسه، ويحاول أن يقنعنا بحقيقة تلك الحياة الافتراضية. وربما كانت الإجابة عن السؤال السابق مدخلًا لقراءة هذا النص السينمائي.

الإجابة ببساطة هي أن المخرج اتفق مع الزعم القائل: إن الشاعر أنشد هذا النص في حالة احتضار. فكيف حاول أن يخرج قراءته من هذا المأزق؟ إنه الفن السينمائي الذي يتكفل بإيهام المشاهد أن ما يراه حقيقة. تبدأ الحلقة بمنظر ابن الريب، الشخصية، مريضًا على فراش الموت وصاحباه يقعدانه ثم يوقفانه على رجليه، ثم يخرج من غرفته معتمدًا على ذراعي صاحبيه وقد تجدد له الأمل في الرجوع إلى زوجته وأبويه مما مكنه من امتطاء فرسه بصعوبة وصاحباه يجران الفرس حتى يصلا به إلى منتصف الطريق. وهنا يزداد عليه المرض فيتوقفان به وينزلانه عن فرسه ليستريح قليلًا ويستعيد ما تبقى له من نشاط يمكن أن يبقيه حيًّا إلى أن يصل إلى أهله.

إلى هنا والصورة تقنع المشاهد أن ما يراه قد وقع حقًّا. ولكن في هذا الموقع يبدأ ابن الريب، الشخصية، في إنشاد قصيدته وفي أثناء ذلك تختلط المناظر الحقيقية التاريخية مع الأحداث الافتراضية فنراه يتصور ماضيه مع ابنته ولعبه معها فوق الرمال، مع أنه حقيقة يستريح في مكان جبلي تحيط به الأشجار اليانعة، لا بل يتصور كيف يحفر صاحباه قبره وكيف ينقلانه جرًّا بملابسه لا بأكفانه كما يؤكد ابن الريب الشاعر في القصيدة. ولا يتوقف عند ذلك؛ بل يصور لنا كيف سيستقبل أهله نبأ وفاته وإذا بهم يأتون لزيارة قبره الرابض بين صخور الجبل. ونراه في الصورة متنقلًا بين أبويه وزوجته المكلومة، خلافًا لما يصوره النص المكتوب؛ لأن النص المكتوب لا يشير إلى مجيئهم إلى مكان القبر بل فقط يناشد مالك، الشخصية، أمه أن تأتي إلى قبره وتبكيه.

هنا يختلط الحاضر بالماضي، وتتبخر فيه صورة لعبه مع ابنته، وبالمستقبل الذي تصر الصورة فيه على أن ما يراه المشاهد حقيقي. هذا كله تجسيم لنص افتراضي متخيل في إطار حياة مالك الشاعر.

هناك إذًا ثلاثة مستويات من المفارقة الدرامية في هذه البكائية المصورة: المستوى الأول مالك الشاعر وهو يتبنى تقليد رثاء النفس الشعري المتعارف عليه في زمانه ولكن بأسلوب جديد يمثل نظرته الفنية لهذا الجنس الأدبي. المستوى الثاني نجاح الشاعر في إقناع المشاهد أنه ينشد مرثيته في لحظة الاحتضار وأنه هو المتحدث في القصيدة وتلعب الحيل السينمائية الدور الأبرز في هذا المستوى، وهو ما أثبته في بحثي آنف الذكر. المستوى الثالث تخيل مالك، الشخصية، أنه على وشك الموت وأن ما يقوله لا يعدو أن يكون همهمات روح في لحظاتها الأخيرة.

وأخيرًا، هل من الجائز أن مالكًا الشاعر أراد أن يفرق المشاهد بين التجربة الشعرية الفنية وبين السيرة التي يوثقها التاريخ؟





فيصل درّاج
ناقد فلسطيني

ناجي العلي وظلم متعدّد الطبقات

هل في رحيل الأخيار ما يربك الزمن، أم إن رحيلهم يربك الروح ويستقدم الغبار؟

الراحل المقصود رسام الكاريكاتير الفلسطيني ناجي العلي، والزمن العاثر. توَسّع نفوذ قاتليه وتمدّد. يذكرني الفنان القتيل بيوم متجدد الحضور، توالد مرتاحًا واستقر طويلًا ولم يؤرقه أحد. يوم من «حزيرانات» متشابهة من أيام ١٩٨٢م، ليله بهيم ونهاره ترعاه الطائرات، كأنها سرب من الجوارح الكاسرة في يوم ربيعي، تجعل البقاء في البيت خطرًا والخروج منه أشد خطرًا. كان «جيش الدفاع الإسرائيلي» يحيط بيروت يقصف، لاهيًا، ما اقترب وما ابتعد ويخرج سالمًا، ويعلم الناس خشية النظر إلى السماء. كان الإسرائيليون في ذلك الصيف الحار يستكملون «عملية سلام الجليل»، العملية واضحة الآثار، والسلام المنشود مجهول التعريف، ولا يزال معناه مجهولًا إلى اليوم.



قرع إنسان، على غير انتظار، الباب ليلًا، سأل عن سعدالله ونوس، المسرحي السوري العامل في جريدة السفير، ذلك الناحل الذي يُؤْثر الغربة في جميع الفصول. لم أعرف إن كان الطارق صادق الغَرَض أم كان يهرب من ليل يرهق الروح. تخففت من حذري وسرت والظلام والطارق والشوارع الفارغة وهسيس الليل وصمتًا منضبط الخطوات وقصدنا سعدالله في «قسمه الثقافي». كان المكان قريبًا والزمن مجهول المسافة والطارق ذاب في ملابسه وغدا جزءًا من الظلام.

سعدالله كان هناك، جالسًا أمام شمعة، فلا كهرباء، يقاسمه الضوء الشحيح صوت ساخر يضحك ويتضاحك ويردّد صفة: «أولاد الشلّيتة» تشي، بلا خطيئة، برسّام الكاريكاتير فهي أثيرة عنده، كما لو كان قد اخترعها واحتكرها. و«أصحاب الشلّيتة» عند صاحبنا هم الذين يمقتون صدقه ويرمونه بكلام أقرب إلى اللهب، وهم الذين يسخر منهم برسومه ويعرّض برذائلهم بلا اقتصاد.

سألته ذات مرة بجدية منقوصة عن معنى «صفته الأثيرة» فقال: «شوف يا صاحبي، أنا لست مثقفًا، ولا أميل إلى المثقفين إلا صدفة، لم أكمل تعليمي المتوسط، وإنْ أصبحت رسام كاريكاتير فبفضل غسان كنفاني، وعليك أنت «المثقف الأكاديمي» أن تبحث في بحور اللغة عن فعل شلّت». لم أبحث عن معنى الفعل وقست معه الفعل على غيره، ولم يكن له «بالفضيلة» صلة، اعتبرتُ «شلّت» رسمًا كاريكاتيريًّا من رسوم ناجي.

تحالف ناجي، البسيط الكلام واللباس الأليف الحضور، مع براءته كبُر معها وصاغت تفاصيله، حماها واحتمى بها، وظن أنها تكفيه وتطرد الأذى. ما كفاه كان فنه وسخرية متدفقة وعفوية لا تأتلفُ مع أصحاب الأقنعة، نسي أن البراءة قرينة الأبرياء، وأن لغيرهم رقابًا غليظة وأخلاقًا من صفيح، يعوّضون فقرهم الروحي «بأزلام» على صورتهم لهم مسدسات مستورة ومكشوفة.

رحّل أصحاب الرقاب الغليظة ناجي بعد عام ١٩٨٢م من بيروت إلى الكويت، وزادوه ترحيلًا من الكويت إلى لندن، وأسلموه إلى حاملي «كواتم الصوت» الذين أطلقوا عليه رصاصًا اقتلعه من هذا العالم وأرسل به إلى مقبرة. أنهت رصاصات النفوس الموتورة حياة ناجي، ولم تنهِ رسومه، وأظهرت أن صفة «أولاد الشلّيتة» لم تكن كافية، وأن الفنان القتيل اكتفى بها تأدبًا.

رحّل أصحاب الرقاب الغليظة ناجي بعد عام ١٩٨٢م من بيروت إلى الكويت، وزادوه ترحيلًا من الكويت إلى لندن، وأسلموه إلى حاملي «كواتم الصوت»

ملامح الهزيمة القادمة

في ذلك الليل البعيد، الذي مرّ عليه ثلاثون عامًا، كان سعدالله وناجي يتساهران ويرصدان ملامح الهزيمة القادمة، يتبادلان همًّا مستجدًّا ويلامسان همومًا قديمة، والليل قد استقوى وجاوز نصفه. كان المسرحي، يحدّق في قلقه وكان الفنان الفلسطيني يلتف بهواجس وبكلام مرير ويحطّ على بيوت «مخيم عين الحلوة» في صيدا. كان سعدالله ينام دون أن يغفو، ويغفو مفتوح العينين، وكان ناجي يطرد قلقه بتنهدات ضاحكة، وبضحك تنازعه التنهدات. لم يكن هناك ما يسرّ ولا ما يقال، ولا ما يمنع الهزيمة الجديدة وتهجير فلسطينيين من جديد. قال ناجي: رسمت لوحات خمسًا، يستطيع مسؤول التحرير أن يُرضي الرقابة، وأن يختار واحدة منها، فأنا أرسم ما يطفو فوق روحي، ولا أحسن تربيع الدائرة. وعليّ الآن أن أرجع إلى صيدا، ساعة سير في الظلام، لا «حواجز وطنية» هذه الأيام وجنود الاحتلال يستعجلونني قائلين: «أسرع يا ختيار»، ففي شَعْري المبكّر البياض ما يوحي بالشيخوخة، ولا نضرة في الوجهِ: «مَنْ غاص مخيمهُ في روحه غادرته النضارة». لم يكن في حال سعدالله ما يثير الفضول، قلق بطبعه يزوره النوم بعد توسّل، ينام في مكتبه أو في فندق مجاور. ما يوقظ الفضول والأسى «مشوار ناجي»، السائر من مدينة إلى مدينة في ضواحيها مخيم، ومن ظلام مستتر إلى عتمة مكشوفة، لا أمان إلا الصدفة إن كان في الصدفة ما يشبه الأمان.

أشاطرك جزءًا من الطريق قال، أما رسومي الخمس التي أثارت استغرابك فجزء من مهنتي، فأنا لا أسكت على الخلل، ورسومي مرحّب بها إن كانت «محايدة» وأنا لا أعرف الحياد، و«الفنان المحايد تاجر ينتمي إلى الفن زورًا». تابع ناجي: أظن حين أموت سأترك ورائي عشرات الآلاف من رسوم الكاريكاتير، فربع ما أرسم يقبله الرقباء والباقي

ينتهي إلى دروج النسيان، أجهد نفسي بالعمل ولا أنتبه إلى ما تبقى، تتعهّده الصدف...

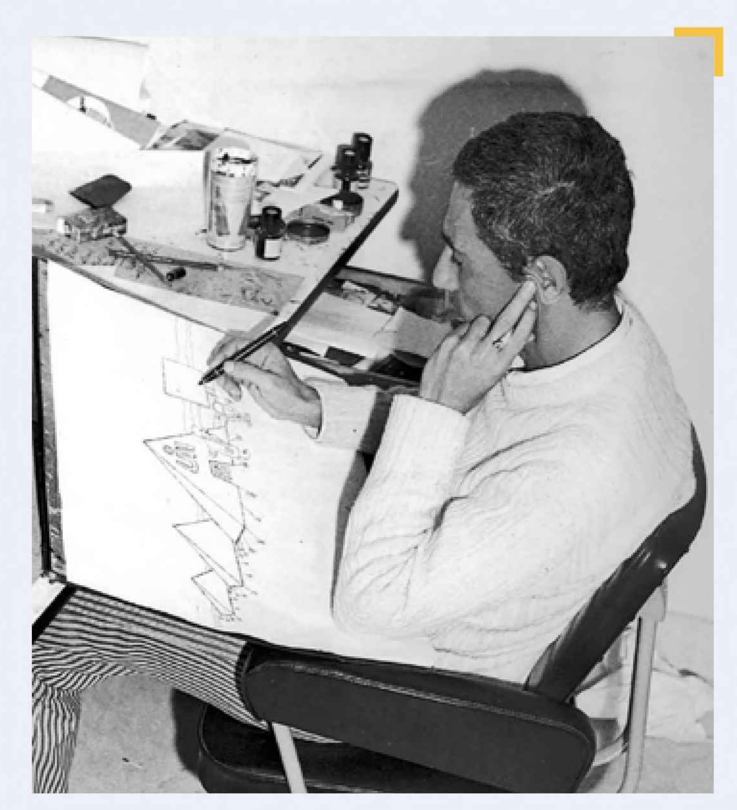
تخيّلته يبتعد وحيدًا يؤنس عزلتَه بإيقاع قدميه ورسومه القادمة، لفّ قامته بالذكريات ودفء العائلة وهاتف الكبرياء. تضيء كرامتُه طريقَه وينير دربَه بريق عينيه، يعتكز إرادته ويبادل صبيّه الفني «حنظلة» المؤانسة والكلام، ويعدهُ بحذاء يمنع عنه الأذى. تصورت ناجيًا وقد غاص في ظلام الليل يعاتب اللجوء والسماء البعيدة، ويسأل روحه الصبر ويشدّ قدميه إلى الأمام.

بصيرة تتكئ على الحياة

ذهبت إلى جريدة السفير ضحى اليوم التالي مدفوعًا بالفضول وسائلًا الاطمئنان. كان ناجي يرسم ويبني صورة جديدة، يُنطق الحقيقةَ بقلم أسود اللون وبورقة بيضاء وبصيرة تتكئ على الحياة. قال ضاحكًا: «وصلت إلى هنا في الثامنة، سالمًا ذهبت سالمًا رجعت، عانقت الأولاد والعائلة، وألقيت تحية الصباح على المخيم وساكنيه واطمأنيت]واطمأننت[على الذين يطمئنون علي»... «بيننا عِشْرة عمر يا خال وتجارب مشتركة وأحزان متبادلة».

> افترش جسد ناجي الأرض، تكوّم على ذاته وترك خيطًا من الدم يسيل، يصرخ بأن هناك جريمة، لم تفلح «الإسكوتلاند يارد» في التعرّف إلى مرتكبيها إلى اليوم

لكنه ما لبث أن نطق بكلام استقر في ذاكرتي إلى اليوم: «شوف يا صاحبي، لا يزبط]ينضبط[نهاري إلا إذا استيقظت صباحًا على حياة المخيم، ألقي التحية على بيوته المتداخلة وأسلّم على حاراته الضيقة، وأتنفس هواء المخيم وروائحه العطنة]الصنّة، قال[، أتضاحك مع عجائزه وأسمع نقيق أولاده وأنظر إلى ملصقات جدرانه المكسوّة بصور الشهداء وأتبادل مع الصبايا همسات بريئة... عِشْرة سنوات «يا خال»، واعترافٌ بفضل لا يمكن إنكاره، علمني المخيم ما أترجمه رسمًا، ومن زواياه الرطبة تأتي تعليقات أوزعها على الصور، ومن حدس البسطاء تجيء رؤيتي، المخيم مدرسة بلا كتب ولا معلّمين يحسنون الانصياع. ومن تجاربي فيه تشكلت هويتي. أنا فلسطيني ابن مخيم فلسطيني، أعرف تحوّلاته وصبره وصموده وأسباب انتمائي إليه...».



عبّر كلام رسام الكاريكاتير عن بلاغة المضطهدين، الصادرة عن إحساس صادق يترجمه الكلام عفويًّا. أما الكلام بلا إحساس صنعةٌ قديمة أتقنها المتزعمون، قبل الرحيل عن فلسطين وبعده. والمتكلمون بلا إحساس أطلقوا النار على ناجي في وَضَح النهار.

كان ناجي يحكي ويقلب البصر في الداخل والخارج، يشرد كما لو فاتته صورة وتلمع عيناه حين يجدها ويستأنف ما انقطع، ويظل المخيم حاضرًا في الكلام، يحنو عليه فهو مأوى وملاذ و«لمّة المقهورين»، ويعود ويزجر مخيمه غاضبًا فهو

صورة عمّا آل إليه الفلسطينيون الذين كان لهم ذات مرة بيوت وكروم وكرامة وأحلام متوالدة. وعلى الرغم من قبول ونفور كان الفنان الراحل يعانق، صامتًا، مخيمًا مجازًا يعلم اللاجئ ضرورة الرفض والحق في العصيان. كان في المخيم ما يبرهن على لجوء وهزيمة، وكان فيه مقاومة وإرادة في الحياة، إرادة عالية الصوت، دفعت بأصحاب نفوذ، ينتسبون إلى العروبة، يشعلون النار بأكثر من مخيم، ويعلمون أهله الجوع والعطش.

إذا مالت الذاكرة إلى السرد أَنْسنت مخيم «ناجي» ووزعته على طرفين، يبدو عجوزًا عطوفًا، تارة، ترسّب في وجهه الصبر والذكريات ويظهر، ثانيةً مخلوقًا بشع القسمات دفع إلى استصغار اللاجئين وهوانهم. مكان على هامش المدينة يبدو «كعورة» يسكنه الذين فارقتهم الراحة.

تداخل هذان البعدان وأفضيا إلى صفة «أولاد الشليتة» في احتمالاتهم المختلفة، فهم الذين نسوا أسباب اللجوء وتجرّؤوا على اللاجئين، وهم الذين سطوا على حقوقهم وسرقوا «الحليب المنزوع الدسم». حليب إعاشة. وهم هؤلاء ناقصو الرجولة يصفعون ابن المخيم قبل التعرّف عليه، حال «الدركي» الذي يكون شيئًا خارج المخيم ويغدو «مسؤولًا مهيبًا» إذا دخله، يستمد رجولته الكاذبة من هؤلاء الذين ظلمهم «التاريخ».

مسافر ببطاقة بلا عودة

للأقدار الجائرة محاسن غير متوقعة. بعد بيروت ١٩٨٢م ذهبت إلى دمشق ووصلت منها إلى بودابست، و«رُحّل» ناجي إلى الكويت وسُفّر منها، عمدًا إلى لندن. كان مسافرًا ببطاقة بلا عودة، وحيدة الاتجاه، أقلّته إلى ظلم جديد واستراحة من الحياة. التقيته، وهو ذاهب إلى حتفه، في بيت رضوى عاشور ومريد البرغوثي في بودابست، قال ساخرًا ومعابثًا وشاكيًا: «شايف شو عملوا فينا أخوات الشليتة»، سمعتها منه للمرة الأخيرة، فارقتها الأصداء الضاحكة التي كانت تنشرها في زمن سبق، وحوّم فوقها أنين بلا صوت.

في قاعة «الجامعة العربية» في بيروت- الفاكهاني، أثنى، ذات مرة، مسؤولٌ كذوبٌ، يخطئ بالعربية والإنجليزية، على موهبة ناجي الفنية، تعهّد أن يرسله إلى «أعلى المعاهد الفنية في روما»، ردّ عليه ناجي بكلمة

> **عبّر كلام رسام الكاريكاتير عن بلاغة المضطهدين، الصادرة عن إحساس صادق يترجمه الكلام عفويًّا**

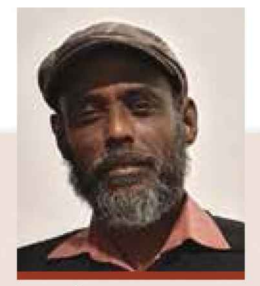
من خمسة حروف وأضحك السامعين. وفي زيارة إلى تونس في ربيع ١٩٨١م، أراد وفد تلفزيوني أن يسأل ناجي عن «أحوال الضيافة»، وقهقه ناجي قائلًا: «الفاتورة لا تساوي المديح المطلوب، إنها تُشبه هذه الأغنية الهابطة الصادرة عن هذا الراديو... يا ولد أريد حقائبي الآن والعودة إلى صيدا»....

اعتقد ناجي، أن العين تقاوم المخرز، وأن الحق يصرع أرتال المرتزقة المسلحين. لم يكن يدري أن صنعة الاغتيال تردي الألوان والرسامين وشمس النهار وقضية عادلة. تطاير جسد غسان مزقًا في الهواء، وافترش جسد ناجي الأرض، تكوّم على ذاته وترك خيطًا من الدم يسيل على الأرض، يصرخ بأن هناك جريمة، لم تفلح «الإسكوتلاند يارد» في التعرّف إلى مرتكبيها إلى اليوم. في زمن الأرواح الحيّة كان يتدافع الناس على فضح القَتَلة، وفي أزمنة الخراب يصير القاتل المعروف أحجية.

لفظ ناجي روحه بعد نزع طويل، قال أحدهم، وكان شاعرًا عاش في مخيم: «إنه يشبه القطط وله سبعة أرواح». لفظ الشاعر المفترض روحه قبل مصرع ناجي، سقطت منه وهو خارج من مأدبة، ولم ينتبه أنه صار مأدبة أخرى زهيدة الثمن. دفن ناجي في «قبر فلسطيني» في أرض إنجليزية يتقن أسيادها البلاغة والخديعة. فلولا وعد بلفور لما انتهى ناجي إلى مخيم، ولولا تداعي قيم المتسلّطين لما وريَ التراب في قبر شريد. ولولا «أولاد الشليتة»، بصيغة المفرد والجماعة لبقي مع عائلته ورسومه وفتنة الخطوط.

علّق ناجي، رسمًا على جملة امرئ القيس الشهيرة: «اليوم خمرٌ وغدًا أمرٌ»، فأصبح الغد أكثر خمرًا وأقل أمرًا، وفقد اليوم الذي يليه الذاكرة واستقر في السديم، ثم تدحرج إلى مكان لا تعرفه الأرواح الكريمة.

تتجلى الأعمال الروائية الكبرى في نهاياتها، يتكامل جمال الشكل واتساق المعنى. تقرأ حياة ناجي العلي الكبيرة في نهاية جمعت بين الرفض والعصيان، والإبداع والكرامة ردّت على سياق مطأطئ الرأس مذاقه كالحنظل.

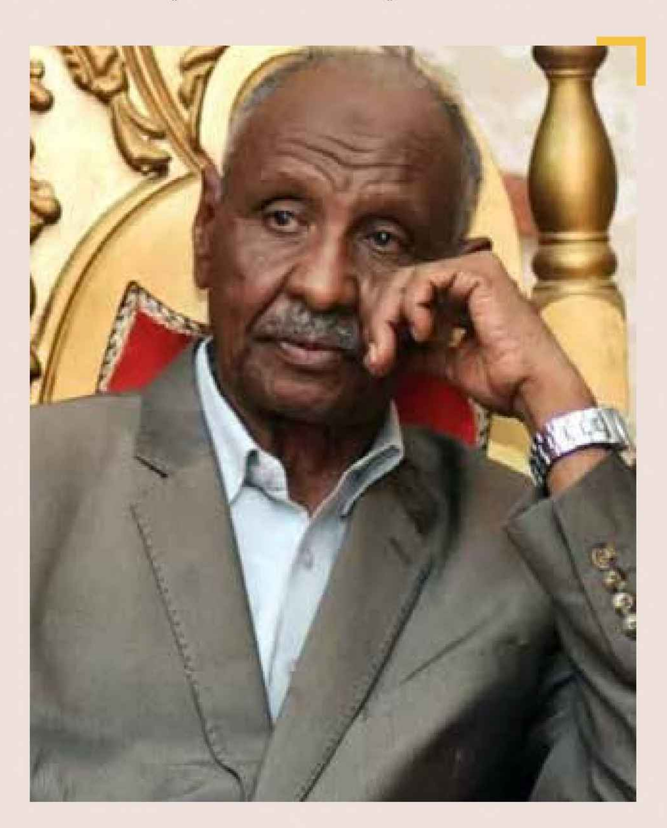


محمد جميل أحمد
ناقد وشاعر سوداني

محجوب كَبَلّو: ذاكرة الاستثناء الشعري في السودان

ارتبطت قصيدة النثر في السودان، كما في غيره من الدول الناطقة بالعربية، بذاكرة تقليدية اشتغلت على إزاحتها وطردها، باستمرار، عن مزاج جماهيري عام في تذوق الشعر نتيجة لما عززته موسيقا الأوزان الخليلية، تاريخيًّا، كعلاقة شرطية لتذوق الشعر العربي العام، من ناحية، ولمكانة الشعر، أو للأدلوجة التي ربطت الشعر العربي تحديدًا، كخيار أممي ماز العرب من غيرهم من الأمم، من ناحية ثانية، ناهيك عن العلاقة التي جعلت من الشعر الجاهلي أحد المراجع الكلاسيكية لفهم التفسير اللغوي للقرآن الكريم.

أمام هذا الاستعصاء الذي ظلت ترهنه الذاكرة الشعبية للشعر العربي الكلاسيكي، عانت قصيدة النثر في الفضاء العام اختبارًا قاسيًا حيال اختراقها لذاكرة عامة عن الشعر كالتي أسلفنا الوصف فيها!



وحيال اغتراب كهذا لتلك القصيدة، عاصر رواد قصيدة النثر السودانيون -وهم قلة قليلة على كل حال- حرجًا مستمرًّا حال دون أي محاولة لإعادة تعريفهم كشعراء في مدونة الشعر العام، في ظل واقع ثقافي بدا هو الآخر أكثر مساهمةً في الإعاقة التي طالما عبرت باستمرار عن عجزها عن تحديات فك الارتباط بين ما هو ثقافي مندرج في إشكالات مانعة من تأسيس نظم إدراك لنظرية نقدية تشتغل على تسويق قصيدة النثر في الفضاء التعليمي والإعلامي، وبين الإبداع المتجاوز والمستفز الذي تقترحه قصيدة النثر كاختيار شعري حديث على الذائقة العامة لذاكرة الشعر العربي الكلاسيكي في السودان.

بين هذين الامتناعين ظل الشاعر السوداني محجوب كَبَلّو -منذ أن أصدر

مع أصدقائه بيان قصيدة النثر السودانية عبر نشر نصوص «جماعة الغجر» في عام ١٩٧١م في مجلة «الشباب» الخرطومية، آنذاك- رائدًا منفردًا يشتغل بعناية على نسج مزاجه الشعري في قصيدة النثر، من خلال نقيض شكل تحديًا مستفزًّا في كسر النسق العروضي، بكتابة صفَّت نظامها النثري عبر مجاز لم يدرجها يومًا فيما هو عادي، لكل باحث عن الاختلاف في الدهشة التي تقف عليها قصيدته، سواء من ناحية إحالاتها وموضوعاتها على هوية البناء المعكوس والمفارق للذائقة العامة من داخل نظام الاصطناع الشعري الفريد لقصيدة النثر، أو من ناحية التمادي الجسور في ترك ملحوظات بيانية أخَّاذة ولافتة على هوامش قصيدته.

شعرية من معجم خاص

أشغال المجاز الذي ينحتها كبلو للكلمات في علاقاتها الشعرية تعكس لمعةً عارية عن روح الشاعر فيما هي تخوض مغامرات جسورة من أجل خلق شعري مقطَّر وصافٍ يضع المتلقي أمام حالة متوترة لسلطتي اللغة والغواية؛ حالة تجسد الفتنة التي تجول بها نفس الشاعر في أنحاء نصه الباذخ كمعمار لتلك المجازات بوصفها محاولة دائمة للإمساك بلحظات شعرية محضة داخل اللغة والخيال، وانفعال مركَّز يراهن على بلورة المعنى بأشد الاحتمالات التي تضغطها الحواس في اللغة ليستبين معها المتلقي عالمًا مغايرًا فيما يصنعه محجوب كَبَلُّو بلحظته الشعرية الفاتنة.

في معجمه الشعري، يشتق كَبَلُّو عالمًا مفتونًا بحياة سودانية جدل فيها وعي لحظة الحداثة الشعرية داخل مجال تقليدي لملامح بلدية أحبها كبَلُّو كخيارات ومذاقات مازت تجريبه الشعري وأسست، بغير وعي ربما، لظاهرة هوية سودانية طالما انبثقت عفوًا لتضمر، فيما تضمر، اختيارات اللغة والذاكرة والتجربة في تلك الحياة العريضة التي تتجلى مفرداتها في نصوصه لتعيد بها تركيب مزاج انفرد به كبلُّو شاعرًا في الموضوعات كافة التي تنطرح بقوة ذلك الشعر لتكون موضوعًا له لا شعرًا للموضوع!

> **يضمر التجريب في نصوص كبلو فرادةً في الصور الشعرية النادرة، صور لا تعكس ندرتها غرائبيةً مذهلةً فحسب، بل ترسم انطباعًا قويًا بحركة مغايرة لخيال يفاجئ وعي المتلقي**

وحيال شعرية كهذه تملك، من ناحية، قوتها المحولة للكلمات والأشياء إلى كائنات شعرية ساخنة، كما تملك في الوقت ذاته، فرادة في تركيب مخصص لفاعلية خيالية جسورة، كان محجوب كبلو أكثر الشعراء أناةً -على الرغم من ريادته المبكرة لقصيدة النثر- في كتابة استغرقت منه نصف قرن من كتابة الشعر منذ تاريخ قصيدته الأولى: «نوستالجيا الاستقلال» التي نُشرت ضمن نصوص بيان جماعة الغجر في عام ١٩٧١م.

هكذا ظل محجوب كبلُّو يختبر كتابة شعرية من معجم خاص، يتركب مجازه عبر هوية لا يكاد ينفصل المعنى فيها عن دقة الكلمات الخادمة لدلالاتها في قصدية معبرة عن كثافة جاذبة للمفردات، وبطريقة قد لا ينتبه القارئ إلى مجازها المتصل بمعجم الشاعر الخاص عن مطلق دلالات الألفاظ في معجم اللغة العام. «البَرَازِيلْيَا والهواءُ يُزَيِّفَانِ خَطَوَاتِكِ،/ فَأُحَدِّقُ في مَمَرِّ اللَّيْلَة،/ وإِذْ لا يَتَدَحْرَجُ مِنْكِ تَسَلُّلُكِ/ يَحْتَرِقُ بِي فِرْدَوْسٌ صغير». «قصيدة ألواح الرعي».

ثمة ما يسقط هنا من دلالة المعنى العام لكلمات اللغة ليدخل في أشغال مجاز شعري شفاف لتجربة عاطفية يلحظ المتأمل فيها عبر هذه القطعة؛ ترددًا لهواجس حميمة لا يسقط إيحاؤها على المتلقي من مصدر الذات الشاعرة، بل ينعكس من حركة الأشياء الخفيفة فيما ينسج التعبير فيها سبكًا لمفردات مشهد ممزوج بخفة الهواء في اللحظة التي ينتظرها قلب ملهوف لموعد غرامي متأرجح!

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة



وثائق نوبل السرية:
صراع حول بيكيت ومالرو

كاي شويلير ترجمة: **باسم المرعبي** شاعر ومترجم عراقي

بعد أن صار متاحًا الاطلاع على الوثائق الرسمية السرية للأكاديمية السويدية، للخمسين سنة الماضية، أخذت تتكشف بوضوح آلية العمل داخل لجنة نوبل، والمعايير المتّبعة فيها لمنح جائزة نوبل للأدب، ولتتكشف، أيضًا، أجواء الصراع والمنافسة بين أعضاء الأكاديمية لتغليب كاتب على آخر، مع إبداء حرصهم على نفي الطابع الشخصي، لهذا النزاع. وفي خضم كل ذلك، يخرج قارئ هذه الوثائق بحصيلة غنية من النقاشات والآراء والاجتهادات التي تصبّ، في الأخير، في صلب ما هو أدبي وثقافي وفكري، غير بعيد من السياسة، بأي حال، مع نكهة ما كان مكتومًا، في كل ذلك. المترجم.



كان الخلاف عميقًا داخل لجنة نوبل في الأكاديمية السويدية عند تسمية المرشحين للجائزة، عام ١٩٦٩م. أربعة من الأعضاء كانوا يدعمون اختيار صموئيل بيكيت، واثنان كانا يفضلان الفرنسي أندريه مالرو. تَمثّلَ التعارض في وجهات النظر بشكل أساسي من خلال كل من رئيس لجنة نوبل، أندرس أوسترلينغ (لصالح مالرو) والسكرتير الدائم للأكاديمية كارل راغنر غيرو (لصالح بيكيت).

لكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد، فقد نصح أوسترلينغ، انطلاقًا من أسس مبدئية، بمعنى أو بآخر، الأكاديمية بعدم اختيار بيكيت، وهو ما فعله غيرو مع مالرو. كان أوسترلينغ يرى أن من العار ألا تتضمن سلسلة الفائزين بجائزة نوبل كاتبًا بهذا الحجم. من ناحية أخرى، يعتقد غيرو أن في منح الجائزة لمالرو دلالة سياسية، وهو لا يتوانى عن الإفصاح عن رأيه حيال النفوذ الذي مارسه على الحياة الثقافية في فرنسا: «لم تكن نادرة المواقف التي ظهر فيها وهو يتصرف بروح رجل السلطة الذي كان قريبًا فيها إلى قمع الرأي، مثلما حدث، أكثر من أي وقت مضى، خارج الأنظمة الدكتاتورية». لقد اكتسى هذا الصراع الأدبي، والمبدئي، أهمية حاسمة لعمل لجنة نوبل للسنوات اللاحقة.

غير أن أعضاء اللجنة اتفقوا على أن يكتب كل عضو تقريره الخاص، وأن يُقدّم القرار كاملًا إلى الأكاديمية السويدية في جلسة عامة. وكما نعلم، فقد وقع الاختيار على صموئيل بيكيت لـ«كتابته التي تمثلت في أشكال جديدة للرواية والمسرح، حيث يستمد تمرده الفني من دمار الإنسان المعاصر». يكتب شيل أسبمارك (الشاعر وعضو الأكاديمية) في كتابه «جائزة الأدب»، «أن الخلاف أدى أيضًا إلى امتناع أندرس أوسترلينغ عن إلقاء خطاب تقديم الفائز، على الرغم من كونه رئيسًا للجنة، وقد ألقى الخطاب بدلًا عنه، كارل راغنر غيرو».

مسألة أخرى شديدة الحساسية

في الوقت نفسه، تعاملت لجنة نوبل مع مسألة أخرى شديدة الحساسية، حيث اقتُرح، لأول مرة، اسم ألكسندر سولجنتسين، للحصول على جائزة نوبل للأدب، من جانب أكثر من جهة، من بينها، نادي القلم السويدي، ممثلًا بـ«بير فيستبيري». ومع ذلك، اضطرت اللجنة إلى رفض الترشيح؛ بسبب التجارب السيئة السابقة مع النظام السوفييتي. وقد كتبت اللجنة: «لسوء الحظ، فإن المكافأة المستحقة في هذه الحالة سيكون لها بالتأكيد عواقب مأساوية على الكاتب السوفييتي، مثلما حدث عند منح جائزة نوبل لباسترناك. وتأسف اللجنة بصدق لتعذر إمكانية الأخذ بالمقترح». غير أن الأكاديمية السويدية لم تلتزم برأيها هذا عندما كُوفِئَ سولجنتسين في العام التالي.

السكرتير الدائم للأكاديمية في مرافعته ضد مالرو: «لم تكن نادرة المواقف التي ظهر فيها وهو يتصرف بروح رجل السلطة الذي كان قريبًا فيها إلى قمع الرأي، مثلما حدث، أكثر من أي وقت مضى، خارج الأنظمة الدكتاتورية»

كان صموئيل بيكيت، الذي اقتُرِح اسمه لأول مرة لجائزة نوبل عام ١٩٥٧م، مرشحًا خلافيًّا منذ البداية. وعندما رُشّح مرة أخرى في عام ١٩٦٣م، أُدرِجَ في القائمة القصيرة، ما حدا بأندرس أوسترلينغ إلى أن يقف ضد هذا الترشيح، من حيث المبدأ، ثم كتب هذا الرأي وبقي ملتزمًا به، حتى عام ١٩٦٩م: «فيما يتعلق ببيكيت، فإن السؤال المقلق الذي يطرح نفسه هو ما إذا كان ينبغي اعتبار هذا الطراز من التأليف ذي الطابع السلبي أو العدمي الظاهر، متوافقًا والأهداف المثالية لجائزة نوبل. من جهة أُخرى، يمكن المجادلة، من دون شك، أن وراء الدوافع الكئيبة لأعماله المسرحية يكمن دفاع خفي عن الإنسان، حتى وإن بالتعبير الساخر وغير المباشر، فقط، على الرغم من إمكانية مثل هذا التفسير، لدواعٍ بعيدة عن الواقع، نوعًا ما، تظل الحقيقة مع ذلك، أن مجال بيكيت بأكمله يقدم أقلّ حافز ممكن للشعور بالحياة المهدّدة في عصرنا. وفي نظر العديدين يبقى نتاجه (...) موسومًا بازدراء لا حدود له للشروط الإنسانية».

في المحصلة، توافقت اللجنة عليه، وإن كان لكارل غيرو تقييم أكثر إيجابية، احتفظ به لنفسه. ومما يجدر ذكره، أن بيكيت كان يتمتع، أيضًا، بوضع قوي في المسرح السويدي في النصف الثاني من الستينيات؛ لذلك ربما كان كارل راغنر غيرو سعيدًا للغاية وهو يعلن للعالم فوز بيكيت بجائزة نوبل. وغيرو الذي عمل مديرًا للمسرح الملكي، منذ بداية الستينيات، هو من قدّم بيكيت الذي

كان، إلى حد ما، مجهولًا، رغم ما حققه في عام ١٩٥٣م من اختراق بمسرحيته «في انتظار غودو»، التي عُرضت عام ١٩٥٤م على مسرح مدينة أوبسالا، تحت عنوان «نحن في انتظار غودو». أيضًا، كان هناك ثلاث روايات له مترجمة إلى السويدية، هي: «مُولُوي»، و«مالون يموت»، و«غير قابل للذكْر». قَبِلَ بيكيت الجائزة، غير أنه رفض الحضور إلى ستوكهولم لتسلُّمها وإلقاء خطاب في المناسبة، مثلما جرت العادة.

في تقريره إلى الأكاديمية، كما في خطاب تقديم الفائز جادل غيرو ضد وجهة النظر التي ترى في بيكيت مروّجًا للتشاؤم والسوداوية، وكتبَ: «سيكون مؤسفًا للجائزة والأكاديمية، إذا لم تأخذ في الحسبان مثل هكذا تجديد مهم وجذري، وفي هذا السياق لا يمكن تصور وجود منافس يمكن مقارنته ببيكيت، في الشغف الفني، والهدف الثابت، وقوة التأثير، والعمق الإنساني، وأخيرًا: الإحساس القوي، الذي هو ليس أقل أهمية مما تقدم، بطبيعة الحال. إن السوداوية في نتاجه الأدبي، كما أستشعرها، ليست تعبيرًا عن العدمية والعداء للحياة، بل على العكس، لمثالية جريحة في القلب. إنه يصف الإنسانية كما نراها جميعًا في اللحظة التي تتحمّل فيها أشدّ انتهاك لها، وهو يستكشف الحضيض، مع الإيمان بالحياة، رغم كل شيء؛ لأنه حتى هناك، وربما بشكل أساسي، توجد إمكانية للتعويض والإنصاف. من ذلك، تستمد أعماله قوتها التطهيرية، وفي سلسلة طويلة من الحائزين على جائزة نوبل، فهو في تصوّري، واحد من قلة امتازت كتابته بما هو مثالي».

قضايا حاسمة

لكن بسبب التعارضات التي ظهرت، بدأ غيرو تقريره بمزيد من الأفكار المبدئية حول العمل بخصوص جائزة نوبل. يكتب: إنّ «الأكاديمية ستتفق بشأن الكثير من القضايا الحاسمة التي هي، من حيث المبدأ، غير ممكنة تقريبًا، من الناحية العملية، بل حتى ليست مرغوبة»؛

> **رئيس الجائزة آنذاك عبر عن رأيه في بيكيت: «فيما يتعلق ببيكيت، فإن السؤال المقلق الذي يطرح نفسه هو ما إذا كان ينبغي اعتبار هذا الطراز من التأليف ذي الطابع السلبي أو العدمي الظاهر، متوافقًا والأهداف المثالية لجائزة نوبل»**



لأنه، كما يجادل، «إذا كانت الأكاديمية على وتيرة واحدة والجميع متفقون دائمًا، فإن الاختيارات ستجري بشكل سيئ»، ويضيف، أنه «في إطار أنشطتها، ينبغي تمثيل الكثير من الأنواع والحساسيات المهمة في حياتنا المعاصرة بقدر ما يكون ذلك ممكنًا، وإتاحة الفرص أمامها ليكون صوتها مسموعًا. وعكس ذلك، فإن الأكاديمية كمؤسسة ستنتهي، بالضرورة إلى فراغ».

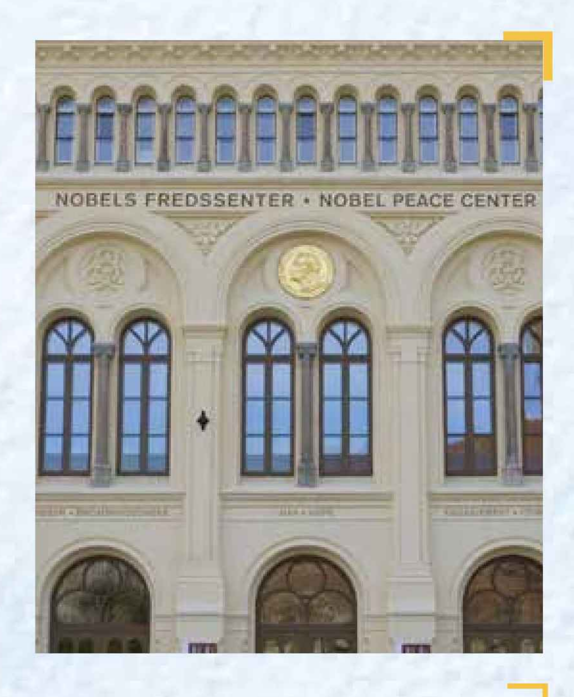
لا شك أن كلماته هذه سيتردد صداها بقوة كبيرة، في المستقبل، وهو ينفي بشدة أن النزاعات التي تنشأ هي ذات طبيعة شخصية؛ إذ إن القيمة والقيَم هي ما تتأسس عليه الآراء المختلفة، وهو ما يجب أن يكون؛ لذلك، يعتقد غيرو أن نموذج هذا العام، الذي اقترحه أوسترلينغ، مع تقييم كل عضو من أعضاء لجنة نوبل، يمكن أن يكون نهجًا يُتّبع في المستقبل. ومزيّة ذلك، حسب قوله، إنه يُبقي الاحتمال مفتوحًا بأن «يمكن لمتحفظ واحد فقط أن يكسب أغلبية الأكاديمية، برأيه».

عندما عُيّن غيرو رئيسًا للجنة نوبل في ربيع عام ١٩٧٠م، طُبّق النظام الجديد، هذا. بعبارة أخرى: كل السلطة للأكاديمية. في النظام الجديد الذي فُرض في عام ٢٠١٩م، عُزّزت سلطة لجنة نوبل في اختيار الفائزين بجائزة نوبل وهو ما يقتضي اتفاقًا بالإجماع على الاقتراح.

بالطبع، من المثير للاهتمام أيضًا قراءة وثائق عام ١٩٦٩م في ضوء مناقشات السنوات الأخيرة حول الأكاديمية السويدية وجائزة نوبل. بعد تهديد مؤسسة نوبل بسحب الجائزة من الأكاديمية والمطالبة بأعضاء خارجيين في لجنة نوبل، كان تأثير الأكاديمية في الجائزة على وجه الخصوص محدودًا. وبكلمات أندرس أولسون (الكاتب وعضو الأكاديمية): «لا يزال أعضاء الأكاديمية هم من يختارون الفائزين، ولكن اللجنة هي التي تقترحهم وهي التي تصوغ بيانًا مشتركًا مع تعليل مفصّل».

أخطار النظام الجديد

تتمثل أخطار النظام الجديد. مقارنةً أيضًا بمبادئ غيرو. في أن تصبح التصدعات والتناقضات في عمل نوبل علنية، كقرار عضو الأكاديمية بيتر إنغلوند بمقاطعة حفل تسليم جائزة بيتر هاندكه عام ٢٠١٩م. بينما في عام ١٩٦٩م، تشاجروا داخليًا، لكن ظاهريًا، احتفظوا بصمتهم أمام الفائز بالجائزة.



من المثير للاهتمام قراءة وثائق عام ١٩٦٩م في ضوء مناقشات السنوات الأخيرة حول الأكاديمية السويدية وجائزة نوبل، بعد تهديد مؤسسة نوبل بسحب الجائزة من الأكاديمية والمطالبة بأعضاء خارجيين في لجنة نوبل

بالعودة إلى حيثيات جائزة عام ١٩٦٩م، تبيّن أن تأثير أندرس أوسترلينغ (١٨٨٤-١٩٨١م) كان كبيرًا ومهمًا ودائمًا على جائزة نوبل، سواءٌ كسكرتير دائم أو كرئيس للجنة نوبل. كان أوسترلينغ يبلغ وقتها ٨٥ عامًا، وكان عضوًا في الأكاديمية منذ عام ١٩١٩م وهو أحد أهم اللاعبين في تحديث جائزة نوبل بعد الحرب العالمية الثانية. لقد كافح بشدة من أجل الكتّاب الرواد، حسب تصنيف وتسمية شيل أسبمارك. ربما يكون الوقت قد نفد بالنسبة له، فترك الرئاسة، لكنه ظل في لجنة نوبل حيث أصبح الأعضاء الأصغر سنًا؛ مثل: غيرو، ولارس يللينستين، وآرتور لوندكفيست، وبعد بضع سنوات، يوهانس إيدفيلدت؛ لاعبين بارزين، بدورهم.

المصدر:
صحيفة «سفينسكا داغبلاديت» السويدية SvD.



محمد الحميدي
كاتب سعودي

الزمن النفسي في نصوص «زيارة» لعبدالله الصيخان

الزمنُ النفسي أثرٌ يكابده الشاعر ويكتوي بناره، يتوغل أكثر فأكثر داخل مشاعره وأحاسيسه، ولا يذرُه إلا بعد إنهاكه، وسلب النوم من عينيه. حينها فقط يضعُ الشاعر قلمه، وقلبه، ويستريحُ من عناء البوح؛ فقد أنجز مهمته، وكفى. هذا ما تقدِّمه نصوص «زيارة» لعبدالله الصيخان، المؤلفة من (١٢) مقطوعة، ذات أفقٍ واحد، تتجه صوب المشاعر والأحاسيس، وتربط بينها وبين الأحداث الواقعية، على المستويين المحلي والعربي، وهو ما يشير إلى احتوائها حركتين: صاعدة وهابطة.

الحركة الأولى: الزمن النفسي الصاعد

صعودٌ للمشاعر والأحاسيس، حيث الانطلاق من الأضيق إلى الأفسح، مثلما هي قصيدة «نجمة الحبر»، التي يفتتحها بـ: «لنا قمرٌ في اليمامةِ.. عالٍ/ ولكننا حين نسهرُ يهبطُ من درجٍ في السماء ليسهر». الجملة الافتتاحية



«لنا قمر»، تشير إلى العلاقة والتمازج بين الذات الجمعية والقمر؛ فالشاعر يؤسس لحركية النص منذ الجملة الأولى؛ ليقوم بعدها بدفع الحركة صعودًا، من خلال استعمال لفظة «لنا»، في بدايات المقاطع الموالية؛ ليؤكّدَ الزمنَ النفسيَّ، الذي تستغرقه القصيدة في حركيتها واندفاعتها: «لنا نجمة الحِبر../ نكتبُها../ والسماوات دفتر/... لنا في الرصافة نايان/ سينأى بنا الحزن حتى نؤلّف أرواحنا/ في كتابِ الهجاء/ المبعثر».

يستحضر الشاعر تاريخ العراق الحديث؛ عراق السيّاب، عبر التقاطع مع قصيدة «أنشودة المطر»، التي يتكئ عليها في صعوده. استحضار العراق يعني استحضار عروبة الزمن الحالي، وما تعانيه من إنهاك وتأزُّم، وهو ما ينعكس على الزمن النفسي للشاعر: «لنا في الحمام/ هديلُ اثنتين/ ولكنّ دمعهما قد تحجّر/... لنا في الحنان فؤادٌ يتيم/ ولكنه، حين نعشق، / أخضر».

استحضار الواقع العربي الحديث؛ لا يكفي للصعود، فالشاعر محتاجٌ إلى استعادة تاريخه وتراثه الموغل في الزمن، مؤكدًا عدم انفصاله عنه، وأنه ليس سبب التراجع: «لنا امرؤ القيسِ/ يبحث عن بلدٍ ضائعٍ/ ثم يُقبر.../.../ لنا ما لنا/ غيرَ هذا الجحيم الذي قد أحاط بنا/ من جميع الجهاتِ/ ولكنه عن ندى/ سوف يُحسر».

لا يأتي «امرؤ القيس» بهدف الاستحواذ على الراهن، والاستيلاء على المستقبل، بل ليساهمَ في دفع الأمة العربية إلى الأمام؛ للخروج من واقعها الفوضوي، ومأساويتها القاتلة، ولهذا يرد ختام المقطوعة بصرخة عابرة للقومية والمناطقية والقبائلية، التي تُفرِّق العرب والمسلمين: «لنا الله.. والله أكبر». هكذا تنتهي رحلة الصعود في القصيدة؛ حيث تدرَّجت من الذات الفردية، الممتزجة بهموم الذات العربية، وصولًا إلى الذات الإلهية، وهناك توقف الشاعر وأطلق صرخته المدوِّية «الله أكبر».

قصيدة «زيارة» تمثل كذلك الزمن النفسي الصاعد؛ إذ يفتتحها بـ«من ها هنا.. نهر الطفولة مر»؛ وهي اللازمة التي تحرك القصيدة وتدفعها إلى الأمام؛ حيث الانطلاق من الأضيق إلى الأفسح، ثم يكمل بعدها مازجًا الذاتي بالمحلي:

> **يحضر الزمن النفسي داخل القصائد مصطحبًا معه الأحداث المحلية والعربية؛ إذ لا انفصال بين الذات والأحداث المحيطة بها**

«هذي سدرة الجيران تسدل ظل خضرتها على الجدران/ وضممت لي من سدرها ما يملأ الكفين.. / ثم شممته.../ فرجعت طفلًا». ينتهي المقطع بإطلاق صرخة مدوِّية، يمكن للقارئ تبيّن أثرها بصورة جليّة، يتلوها استفهام يمهد لإكمال الذات صعودها النفسي. فالهدف ليس التوقف عند لحظة الطفولة، بل مجاوزتها إلى ما يرتبط بمحيطها وتاريخها: «الله يا نهر الندى/ قد كنت أحلى؟».

يعاود الزمن النفسي انطلاقته وصعوده مع استمرارية القصيدة، حيث تأتي اللازمة بتغيير طفيف، مناسب للمرحلة الجديدة: «من ها هنا نهر الطفولة سال». حيث تتقاطع وتتمازج مع المحلي «فانسابي وئيدًا يا خطاي»، والتراثي (أو قيل.. يمضي إلى الصحراء يلتقط الحصى ويعيد نسج حكاية المجنون)، في استعادة لذاكرة المكان، ولذاكرة الإنسان. المكان باعتباره المنشأ والطفولة، والإنسان باعتباره التراث والامتداد، وهدف الاستعادة الاتجاه صوب الأنثى التي تغدو خلاصًا للذات مما تمر به من أزمات نفسية فـ«لا ليله ليلٌ/ ولا أيامه مثل النهار».

التأسيس لنهاية الصعود النفسي يتم على مرحلتين: الأولى، عبر استحضار «الحمام»؛ ليكون ناقل الرسالة بين الذات والأنثى «قبِّل أظافرها وقل مضناكِ أسقمه النوى»، «وقل لها أني تعبت من الجوى». هنا تبلغ القصيدة ختامها، وتستعد للبوح بأسرارها، فالصعود النفسي اكتمل، وحانت لحظة الكشف، حيث التوحد والتلبس بالنجم السماوي الساري أبد الدهر: «وكأنني النجم الذي أبدًا/ طوال الدهر ساري/ فمتى تفك حبيبتي الأولى.../ إساري؟».

استفهام الختام أحال القارئ إلى الاستفهام الأول؛ الذي انطلقت منه حركة الصعود «الله يا نهر الندى قد كنت أحلى؟»؛ إذ المقارنة جارية بين واقعين: أحدهما سابق والآخر لاحق، حيث السابق قيَّد الذات ومنعَها من الانطلاق، فهو يمثل الحالة الطفولية التي مرَّت بها، وما زالت مستمرة. هذه القصة نفسها؛ تشبه قصة الأمة العربية في تراجعها وتمسكها بالقديم، دون النظر إلى المستقبل، أو وجود إمكانية للتغيير، ولهذا ورد الختام صرخة مدوِّية، أطلقها الشاعر: «فمتى تفك حبيبتي الأولى... إساري؟».

الحركة الثانية: هبوطٌ من الأفسح إلى الأضيق

هذه الحركة معاكسة لحركة الصعود، مثلما هي قصيدة «وجدان»، التي تعود مناسبة كتابتها إلى تفجير إرهابي؛ أودى بحياة طفلة بريئة عام ٢٠٠٤م تحمل الاسم نفسه، في منطقة الوشم، إذ يفتتحها بـ: «نمرُّ على الوشمِ/ قلب الرياض يدقّ على باب هذا الجسد/ يقول افتحوا البابَ كي يتسلل من رئتي الدخانُ الذي في سماي احتشد». الجملة الافتتاحية «نمرُّ على الوشم»، تشير إلى العلاقة والتمازج بين الذات الجمعية «نمرُّ»، والمكان «الوشم»، فالزمن النفسي يحضر داخل القصيدة، مصطحبًا معه الأحداث المحلية والعربية؛ إذ لا انفصال بين الذات والأحداث المحيطة بها: «أتيتُ هنا قبل عشرين عام/ ومن شارعٍ فيه تبدو فلسطين كنا نحثُّ الخطى نحو حلم الصبا وكانت/ حديث الرفاق وأول أشعارنا في الحنين وآخر أشعارنا في القمر».

الشاعر مهموم بأمته ومشكلاتها وواقعها المأساوي، والتغيير لا يتحقق إلا باجتماع أبنائها، فاليد الواحدة لا تصفق، فمن التوحد بين الذاتين الفردية والجمعية؛ تنطلق حركة القصيدة، مستخدمة القناع الأنثوي «وجدان»؛ التي ترمز إلى فلسطين، لهذا يكررها الشاعر في المقاطع الموالية: «ووجدان كانت هناك تلاعبُ عصفورها في حذر/ وتسقيه ماء الحياة ولم تدرِ أنَّ الطغاة سيسقونها من شراب أسن/ ووجدان كانت هنا -قرب هذا الجدار- تُحدّث عصفورها عن دروس/ الصباح وعن حلم أمس الذي ما رأت مثله في المنام: كانت تطير إلى أفق/ أخضر وسرب عصافير بيض يشاركها في الدعاء لهذا الوطن/ ووجدان كانت حديث الرفيقات في الصف كانت تجيد التأمل في الكائنات/ وكانت تريد التحدّث عن أملٍ منتظر».

الزمن النفسي يتخذ مسارًا هابطًا من الأفسح إلى الأضيق؛ من فضاء العروبة إلى فضاء أخص، هو فضاء فلسطين وقضيتها، حيث رمز إليها بالأنثى «وجدان»، أمَّا ختامها فتأكيد على أن فلسطين باقية لا تموت: «ووجـــدان كـانـت هنا دمـعـةً في البـيـوت -تحـت هذا الجدار- ولكنها سوف/ تبقى لنا كالنخيل الذي لا يموت.. وإرهابهم يُحتضر».

من فضاء الجماعة إلى الذات

قصيدة «القلطة» ذات المدلول المحلي، المستوحى من حياة البيئة، تشير إلى الضيافة والكرم، وما يتصل بهما من شهامة ومروءة وإعانة وإغاثة، وهي صفات الفارس الأصيل، الملتزم بالقيم الأخلاقية والاجتماعية عند العرب. تمثل كذلك الزمن النفسي؛ إذ افتتاحيتها تبدأ بتكثيف اللحظة، والإفصاح عن حركتها الهابطة: «ذهب الناس بمعناهم، وخلوني وحيدًا..»؛ حيث الاتجاه من فضاء الجماعة الأفسح، إلى فضاء الذات الأضيق.

حركة القصيدة تبدأ من عبارة الافتتاح؛ إذ الذات المتوحدة والمعزولة، تبحث عمَّا يملأ فراغ أوقاتها، لهذا لجأت إلى تدوين الأشعار على «الورق الأبيض» في أثناء بحثها «عن المعنى..»؛ عن هموم القبيلة، وما يشغل تفكيرها، في محاولة لمساعدتها؛ كي تخرج من مآزقها، التي هي مآزق الأمة العربية. لذا؛ حينما سمع صوت عودتهم، اعتمر «ثياب الحكمة»، وأصغى لأناشيدهم، وتساءل: «هل رجع البدو من المقناصِ يتلون قصيدا؟».

استخدم الشاعر تقنية الاستدعاء للتراث العربي (شعر المحاورة)، عبر التماثل بينه وبين تقاليد البيئة المحلية (شعر الرديّة)، حيث مزج الهمَّيْنِ الخاص والعام؛ همّ الشاعر وقبيلته، وهمّ العروبة في تخلفها وتراجعها، وبهذا يكون التساؤل حول عودة البدو من المقناص؛ تساؤلًا عن قصدية الحياة الحالية، والهدف من ورائها، والبحث في كيفية تقدم الأمة وتطورها.

استحضار العروبة والتراث؛ أبرز فاعليتهما، وتأثيرهما على الذات؛ حيث أمدَّاها بشعور الأمان والاطمئنان. لكن التساؤل عن هدفية الحياة وقصديتها اتخذ منحًى فرديًّا، حينما انتقل من الفضاء الأفسح؛ فضاء القبيلة والعروبة، إلى الفضاء الأضيق؛ فضاء الذات والشعر. لجأت الذات في أثناء بحثها عن إجابة لسؤال الهدفية والقصد «المعنى..»، إلى إيجاد معادل موضوعي يساهم في مساندتها ومساعدتها، خلال مرحلة هبوط الزمن النفسي، فالقبيلة حين عادت واستعدَّت للراحة: «انسل فتى وتلوى الصفّ طيرًا بجناحين من الأبيض والأحمر../ ينشقّ عن الصف غلام يلثغُ الشعر أسمّيه قريني/ حين قال: قربوا (الطار) من النار قليلًا.. فهناك الصف.. قام».

الـ«فتى» يتميز بأمرين: بأنه القرين القادر على الإنشاد، وبأنه يجيد قيادة الأوركسترا البدوية. وبهذا يكون معادل الذات الموضوعي، الذي رفض الشاعر تسميته، وجاء به نكرة دالة على العموم، فأحال إليه مهمة البحث والتنقيب عن «المعنى..»، وهي الإحالة الشاملة لجميع أبناء الأمة، بينما اكتفى بالجلوس والمراقبة: «وأنا أنقل (مسباحي) من يُمْنَى ليُسْرَى».

المقطع الأخير مشهد حواري مع أحد المنتشين بالرقص والغناء. حينما تساءل: «ما الذي تفعله الأرض بنا يا صاح؟»، فجاءه الجواب: الشعر سر «أسرار الغرام»، وحده القادر على اجتراح المعجزات، حينما رغب المنتشي بالحصول على السر: «امنحني يدًا.. صوتًا مديدًا». الذات عاجزة، لا تستطيع منح الشعر للآخرين؛ حيث الشعر معادل للمعرفة والحقيقة، فعبره تنكشف أسرار الأمم وأسباب تفوقها، وهو الهمُّ الذي حملته القصيدة، لهذا جاءت نهايتها صادمة: «قال ما قال ولكن إذ تلفتُّ رأيت/ لم يكن في الحلبة من ناسٍ سواي../ وأنا أنقل (مسباحي)/ مختالًا.. وحيدًا». هبط الزمن النفسي من الفضاء الأفسح؛ فضاء القبيلة والعروبة، إلى الأضيق والأخص؛ فضاء الذات المتوحدة والمنعزلة، التي لا تمتلك القدرة على تغيير الأحداث، ما لم تسعفها الجماعة وتساعدها، حيث وقعت ضمن مفارقة حادة؛ تسببت بذهولها، وعدم إدراكها لما يحصل، فاكتفت بالجلوس والمشاهدة، ونقل المسباح «من يمنى ليسرى»، من دون أن تصدر صرخة واحدة؛ فـ«لم يكن في الحلبة من ناسٍ» سواها.

الحركتان الصاعدة والهابطة نتيجتهما واحدة، والسبب راجع إلى الرغبة في تجاوز الواقع المأساوي للأمة الإسلامية. فعلى مستوى الحركة الصاعدة حضرت قصيدة «نجمة الحبر»، التي استعار لها عبارة «الله أكبر»، وضمنها صرخته، وكذلك فعل مع قصيدة «زيارة»؛ إذ ضمنها تساؤله الحاد «فمتى تفك حبيبتي الأولى... إساري؟». أمَّا على مستوى الحركة الهابطة، فقد حضرت قصيدة «وجدان»؛ حيث استعار رمزية النخلة ودلالتها على الحياة والاستمرار «تبقى لنا كالنخيل الذي لا يموت»؛ ليشير إلى استمرارية القضية الفلسطينية، بينما في قصيدة «القلطة»؛ التي اختتمها بتدوير المسباح «من يمنى ليسرى»، اكتفى بالجلوس والمراقبة؛ لتكون سلبيته وعدم قيامه بفعل أشد تأثيرًا من صرخاته المدوّية.

"

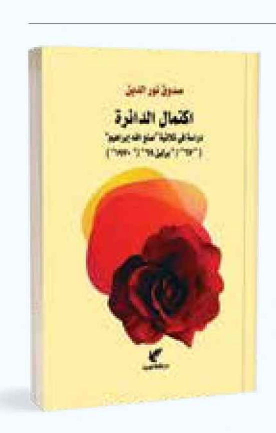
تنطلق حركة القصيدة من التوحد بين الذاتين الفردية والجمعية؛ فالشاعر مهموم بأمته ومشكلاتها وواقعها المأساوي، والتغيير لا يتحقق إلا باجتماع أبنائها، فاليد الواحدة لا تصفق

"

صدوق نور الدين يعاين التداخل بين الذاتي والواقعي

في ثلاثية صنع الله إبراهيم الروائية

عبدالكريم الحجراوي ناقد مصري



حَظِيتْ أعمال الروائي المصري صنع الله إبراهيم باهتمام نقدي واسع من كبار النقاد والمنظرين في الوطن العربي على مدار عقود متواصلة، بداية من دراسة محمود أمين العالم المعنونة باسم «ثلاثية الرفض والهزيمة» عام ١٩٨٥م، التي تناول فيها بالتحليل روايات «تلك الرائحة» و«نجمة أغسطس» و«اللجنة». وتوالت بعدها القراءات على مستوى الوطن العربي، منها ما قام به الناقد السوري بطرس الحلاق، والدكتور جابر عصفور، والمغربي محمد برادة، والفلسطيني فيصل دراج. وتزخر مكتبات الجامعات المصرية والعربية بالرسائل العلمية والأبحاث الأكاديمية التي تناولت منتج صنع الله الإبداعي كاشفة عن رؤى وزوايا وظواهر حفلت بها هذه الأعمال.

في هذا الصدد تأتي دراسة الناقد المغربي صدوق نور الدين «اكتمال الدائرة: دراسة في ثلاثية صنع الله إبراهيم ٦٧، برلين ٦٩، ١٩٧٠» الصادرة عن «دار الثقافة الجديدة» بالقاهرة وتقع في نحو ١٢٠ صفحة من القطع المتوسط، وتحتوي على مقدمة ومدخل وثلاثة فصول. يختص كل فصل منها بتحليل واحدة من الروايات محط الدراسة، كاشفًا عن الظواهر التي يتميز بها أدب صنع الله إبراهيم ورؤيته للعالم التي تسكن منتجه الإبداعي وجعلت منه مجالًا خصبًا للدراسات النقدية التي قدمت حوله وما زالت.

ويتناول صدوق نور الدين روايات: «٦٧»، «برلين٦٩»، «١٩٧٠»، بوصفها ثلاثية روائية تحمل كثيرًا من عناصر المشابهة وتغطي مساحة زمنية متقاربة، تتشارك في أنها روايات تخيل ذاتي. فالذات هي العامل المشترك الرئيس في الأعمال الثلاثة، وتحيل عناصرها إلى حياة المؤلف وطفولته، وراهن في سردها على ضمير المتكلم، وابتكر فيها صيغًا يتماهى داخلها صنع الله إبراهيم المؤلف والروائي والشخصية، وأن كل نص في الثلاثية يتمم سابقه، وأنه حرص على إبراز الالتزام السياسي لبطلها، والاعتماد في بنائها اللغوي والفني على الجملة القصيرة، والروائي فيهن مرتحل ينتقل من مكان إلى آخر ويرصد تفاصيل رحلة منفاه من بدايتها إلى نهايتها، لكون الشخصية تمتهن الصحافة.

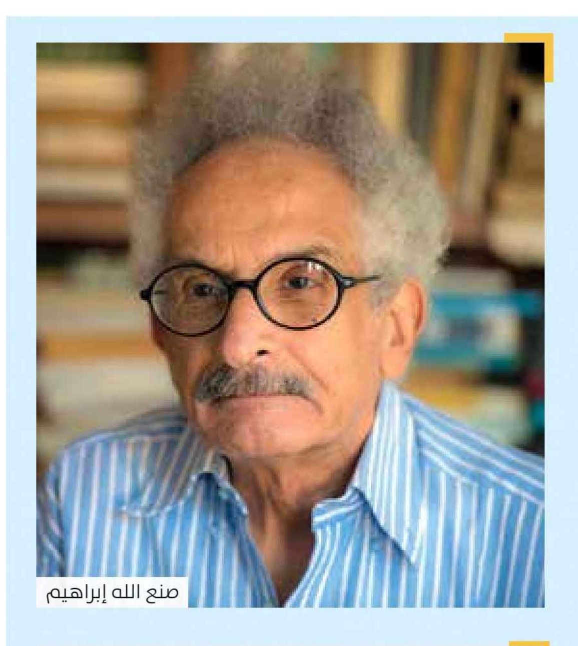
لم يشر صنع الله إبراهيم إلى كون هذه الأعمال ثلاثية، وبخاصة أنها كُتِبتْ في مدة زمنية قديمة بيد أنها نشرت مؤخرًا. فرواية «٦٧» كتبها في بيروت عام ١٩٦٨م، ونشرت عام ٢٠١٥م، بعد ٤٥ عامًا من تأليفها، ورواية «برلين ٦٩» كتبها في عام ١٩٦٩م، في رحلة سفره إلى ألمانيا، ونشرت في ٢٠١٤م، ورواية «١٩٧٠» نشرها في ٢٠١٩م؛ أي أن الأعمال الثلاثة نشرت بعد عقود من تاريخ تأليفها الحقيقي. فهي ليست كثلاثية نجيب محفوظ على سبيل المثال أو غيرها من الثلاثيات الأدبية المعروفة التي نشرت متتابعة بوصفها ثلاثيات، بل إن نجيب محفوظ حين قدم ثلاثيته إلى النشر قدمها كرواية واحدة فارتأى الناشر لكبر حجها تقسيمها إلى أجزاء ثلاثة. وربما تعود فكرة اهتمام المؤلفين والنقاد بالتقسيم الثلاثي للأعمال إلى العصر اليوناني القديم الذي كان يعالج فيه المؤلف المسرحي موضوعًا واحدًا بثلاث رؤى مختلفة عبر ثلاثية تراجيدية تقدم في يوم ثم يختمها برابعة تكون عبارة عن ملهاة ومن ذلك «الأوريستيا» التي

كتبها إيسخيلوس وتضم مسرحيات «أجاممنون، وحاملات القرابين، والمحسنات»، وختمها بملهاة «بروتيوس».

شهادة روائية

ويتطرق نور الدين في مدخل دراسته إلى تحليل الشهادة الأدبية التي ألقاها صنع الله إبراهيم في ملتقى «فاس للرواية العربية الجديدة» والمعنونة بـ«تجربتي الروائية» من حيث كون هذه الشهادة مدخلًا رئيسًا وأساسًا لفهم عالم صنع إبراهيم الروائي رافضًا -صدوق- بذلك النظريات النقدية التي تفصل بين المبدع وإنتاجه والقائلة بموت المؤلف والتي تصب تركيزها على النص فقط دون سواه. وتكشف شهادة صنع الله إلى أي مدى كانت رؤيته للعملية الإبداعية متسقة مع السياق الثقافي الذي كان منتشرًا لدى اليسار المصري في ستينيات وسبعينيات القرن المنصرم، ويحيل إلى القضايا التي شغلت كثيرًا من النقاد والمبدعين في هذه الحقبة وما بعدها. منها مسألة البحث في الخصوصية الأدبية للنصوص، وقضية الشكل والمضمون، وكلها جاءت تأثرًا بالمدارس النقدية الغربية التي بدأت بالشكلانية الروسية وما تلاها من مدارس نقدية مثل النقد الماركسي التي طرحت هذه التساؤلات وحاولت الإجابة عنها بطرق مختلفة.

يثير صنع الله إبراهيم في شهادته مسألة شكل الكتابة بوصفها اختيارًا هدفه إنتاج المعنى، وهو بذلك قريب في تصوره إلى ما جاءت به المدرسة الشكلانية الروسية التي فهمت الأدب بوصفه استخدامًا خاصًا للغة. واهتموا بالبراعة التقنية للكاتب ومهارته الحرفية متجنبين البلاغة الثورية للفنانين والشعراء. يحاول صدوق الإجابة عن السؤال الذي تطرحه كتابات صنع إبراهيم حول نوعها الأدبي الذي تنتمي إليه: هل هي روايات أم تدوين لسيرته الشخصية؟ ويخلص إلى نتيجة مفادها أن صنع الله لم يكتب سيرة ذاتية وإنما رواية تصريف الذاتي في علاقته بتحولات الواقع، إذ لو أراد صنع الله كتابة سيرته الذاتية الخالصة لما تردد في إنجاز ذلك وإنما هي وضعية الروائي الذي آثر توزيع تفاصيل حياته على امتداد أكثر من نص روائي مؤثرًا إملاء سيرته على طرف ما دون كتابتها مباشرة. أي أن السيرة الذاتية لصنع الله إبراهيم موزعة على امتداد رواياته. ويستشهد صدوق على هذه النتيجة التي خرج بها إلى ما قاله فيصل دراج في كتابه «نظرية الرواية والرواية العربية» بأن «صنع الله لم يعط روايات بل عمل على إعطاء مشروع روائي؛ إذ إن كل رواية



صنع الله إبراهيم

> **يثير صنع الله إبراهيم في تجربته مسألة شكل الكتابة بوصفها اختيارًا هدفه إنتاج المعنى، وهو بذلك قريب في تصوره إلى ما جاءت به المدرسة الشكلانية الروسية التي فهمت الأدب بوصفه استخدامًا خاصًا للغة**

تحيل على رواية أخرى... كما لو كان يكتب رواية واحدة مستمرة تتجدد بتجدد الوقائع اليومية التي تكتبها».

ويخلص صدوق إلى مجموعة من الخصائص التي تميزت بها روايات صنع الله إبراهيم من خلال دراسته للثلاثية. منها أن صنع الله لا ينزع إلى الصيغ المباشرة في القول وإنما يحرص على الإيحاء الذي يترك فراغات تتيح للمتلقي أن يكمل المعنى المقصود مع المؤلف. كما أن خطابه الروائي في عمقه ليس جماليًّا وحسب وإنما توثيق سياسي لمرحلة من مراحل الحياة السياسية العربية التي جسدتها مصر وعبر عنها في رواية «١٩٧٠». واحتضنت أعماله الروائية أجناسًا أدبية مختلفة وظفها لخدمة نصه الذاتي كاليوميات والرسائل والمذكرات. مشيرًا إلى أن التعبير عن الذات في أعمال صنع الله جزء لا ينفصل عن التطرق لقضايا المجتمع والتفاعل معه، وأن الثلاثية تعطي صورة عن الروائي المثقف الملتزم الذي حافظ وظل يحافظ على النهج الأدبي الذي سطره لنفسه.

عزت عمر يرصد حداثة حبيب الصايغ وولعه بالتجريب

خاص - الفيصل



يوقفنا الناقد السوري عزت عمر على عالم الشاعر والإعلامي الإماراتي الراحل حبيب الصايغ، وذلك من خلال كتابه «حبيب الصايغ.. وعي الحداثة وهاجس التجريب» الصادر عن مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، ضمن سلسلة أعلام من الإمارات، حيث يوضح عزت عمر مراحل تطور التجربة الشعرية لدى الصايغ من خلال ثلاثة فصول اشتمل عليها الكتاب، وقد حمل الفصل الأول عنوان «نشأته وأعماله»، وفيه رصد الأعمال الشعرية للصايغ التي بدأت بديوانه «هنا بار بني عبس.. الدعوة عامة» عام ١٩٨٠م، وهو العمل الذي لفت أنظار الأوساط الثقافية إلى الحضور الكبير لشاعر جديد، ثم تلته دواوين «التصريح الأخير للناطق باسم نفسه» ١٩٨١م، و«قصائد إلى بيروت» ١٩٨٢م، و«مياري ولامح» ١٩٨٦م، و«قصائد على بحر البحر» ١٩٩٣م، و«وردة الكهولة»، و«غد» ١٩٩٥م، و«كسر في الوزن» ٢٠١١م، و«رسم بياني لأسراب الزرافات»، و«أسمِّي الردى ولدي» ٢٠١٢م، وأوضح عمر في هذا الفصل أن الصايغ شغل العديد من المناصب المهمة، من بينها رئاسة تحرير جريدة الخليج، وإدارة تحرير مجلة «شؤون أدبية»، وإدارة الإعلام الداخلي في وزارة الإعلام والثقافة، ورئاسة اتحاد الكتاب الإماراتي، ورئاسة اتحاد الكتاب العرب، ونال العديد من الجوائز من بينها جائزة الدولة التقديرية للآداب عام ٢٠٠٧م، وجائزة تريم عمران (فئة رواد الصحافة ٢٠٠٤م، وجائزة العويس عام ٢٠١٥م.

قسم عمر تجربة الصايغ الشعرية إلى نوعين؛ الأول سمّاه «القصيدة الكتاب»، وقد خصص له الفصل الثاني، وفيه تناول بالتحليل النقدي ثلاث قصائد/ دواوين مهمة في تجربته، وهي: «هنا بار بني عبس.. الدعوة عامة»، و«مياري»، و«أسمي الردى ولدي»، موضحًا أن الصايغ تفرد من بين شعراء عصره بكتابة القصيدة الطويلة، لتأتي وحدها في ديوان شعري متكامل، على أن تفرد الصايغ الحقيقي ليس في الشكل الذي طرحه، وإنما في قوة التجربة التي بدت إشكالية من عنوانها؛ إذ جمع العنوان بين متناقضين في الزمان والمكان حسبما يوضح عمر «فكلمة «بار» تشير إلى مكان عصري يلتقي فيه الأصدقاء للمنادمة واحتساء المشروبات... بينما «بني عبس» تحيل إلى زمان القبيلة وحروبها غير المنتهية وفارسها عنترة بطبيعة الحال»، ص ٤٥: «تشاغبني البيد في ذروة الوحدة العاقلة/ وزوادتي فوق ظهري/ وعمري نفق/ ظلام تمدد في الوقت في احترق/ ولا شيء سواي/ وظلي يراودني عن نقائي الجريح/ ويلفظ باقي الرمق/ فأبقى وحيدًا أجرجر كل ذنوبي التي سوف توجد/ هل أنا مشروع توبة؟». ص ٤٥.

مزج الأسطوري بالواقعي

أما القصيدة/ الديوان الثانية فهي «مياري»، وهو الديوان الرابع في تجربة الصايغ، والصادر عام ١٩٨٣م، وفيه يمتزج الأسطوري بالواقعي، حيث «مياري الفائضة الأنوثة، والتي منها تتشكل الأشياء والعناصر والكائنات، والتي تحضر كأم كلية في وجدان الشاعر واللاشعور

الجمعي باعتبارها رمزًا إحيائيًا كونيًا» ص ٧٤، وجاءت القصيدة/ الديوان الثالثة في تجربة الصايغ بعنوان «أسمي الردى ولدي»، وهو الديوان الأخير في مشروعه الشعري، الصادر عام ٢٠١٢م عن دار شرقيات بالقاهرة، وفيه يقدم الصايغ طرحًا إشكاليًا جديدًا على مستوى الصورة الشعرية؛ إذ إن الشاعر يرى الموت ابنًا له، وذلك على نقيض المعتاد، إذ درجت المخيلة الشعبية على قول «ابن موت» كناية عن أن هذا الشخص كان منذورًا للموت في كل صفاته، لكن الصايغ يغاير الصورة ويقدم نفسه بوصفه الأب الروحي للموت، أو على الأقل يمنحه رابطة البنوة، وقد ربط الناقد بين هذا الديوان وبعض التجارب التي تحدثت عن المرض والموت في الثقافة العربية، وفي مقدمتها قصيدة/ ديوان «جدارية» للشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش، التي كتبها عن تجربته المرضية في أثناء إجرائه عملية القلب المفتوح.

خيال وأسئلة فلسفية

في الفصل الثالث انتقل عمر إلى رصد النوع الثاني من دواوين الصايغ، وهو المجموعات الشعرية، حيث تتعدد قصائد الديوان وموضوعاته وحالاته الشعرية، وقد اشتمل التحليل النقدي على ثلاثة دواوين هي: كسر في الوزن- وردة الكهولة- رسم بياني لأسراب الزرافات، وذهب عمر إلى أن تجربة الصايغ شهدت العديد من القصائد القصيرة جدًا، التي يمكن تسميتها «القصيدة اللمحة»، على غرار القصة القصيرة جدًا أو القصة اللمحة، وهي تلك القصائد التي قدم من خلالها الشاعر صورًا شعرية قصيرة لكنها قادرة على إثارة الخيال والأسئلة الفلسفية التي عشقها الصايغ بحكم تخصصه الدراسي، ومن بينها:

غرق النورس/ فتأخرت الشمس عن موعدها/ خمس دقائق. ماذا تعني/ ولادة جدي جديد/ في بيت القصاب؟ نتذكر الشمعة/ وننسى عود الثقاب. ص ١٦٠.

ذهب عمر في خاتمة كتابه إلى أن الصايغ عاين تجربة الحداثة الشعرية لدى شعرائها الكبار أمثال السياب والبياتي وقباني وحجازي والملائكة ودرويش، وأنه كتب بعضًا من أعماله وفقًا لآليات ورؤى هذه المدرسة التي عرفت بمدرسة التفعيلة أو الشعر الحر، لكنه سرعان


عزت عمر

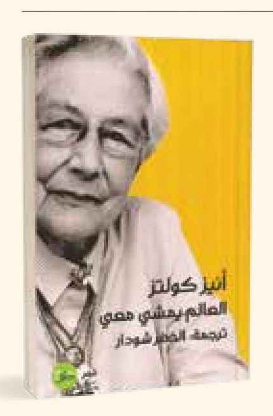
مزج حبيب الصايغ في شعره بين الأسطوري والواقعي والمتخيل، واستفاد من المذاهب الفلسفية ومن تراث الصوفيين الكبار

ما انتقل ليكون من بين أبناء تيار قصيدة النثر، فيبدع من خلال رؤاها وتجاربها وطموح أبنائها لخلق نص مغاير. وأكد الناقد السوري على أنه لا يعني بالحداثة مدرسة بعينها، لكنها تعني زمنًا ورؤية ثقافية توهجت في النصف الثاني من القرن العشرين، وأن الصايغ مزج في شعره بين الأسطوري والواقعي والمتخيل، واستفاد من المذاهب الفلسفية كالوجودية والعبثية والسريالية، كما استفاد من تراث الصوفيين الكبار أمثال جلال الدين الرومي، وفريد الدين العطار، وغيرهما، في نسج نص شعري قادر على إثارة الخيال والدهشة لدى قارئه:

«النمور التي شاركتني المعاطف والبرد/ والخطوات السريعة/ النمور التي أرضعتني حليب النحيب/ النمور التي آثرت دائمًا أن تغني/ مخافة أن يذهب الليل/ النمور التي سكنت بيتنا قبلنا/ النمور التي تتهاوى/ وتدعو ابن آوى/ النمور التي أيبست عشب جيراننا/ النمور التي أورثتنا الحتوف الرشيقة/ النمور التي أرهقتنا من النبش في ظلنا/ تقول لنا الآن شيئًا جديدًا/ وتتركنا في مهب الظنون». ص ١٩٣.

نداء الكينونة في «العالم يمشي معي» لأنيز كولتز

ناتالي الخوري كاتبة لبنانية



الشاعرة أنيز كولتز التي تؤمن بأن اللغة سكن للإنسان، وأن كلمةً قد تنسف العالم، وكلمة قد تعيد بناءه. للمرة الأولى، تُنقل إلى قراء العربية، في مختاراتها الشعرية «العالم يمشي معي»، التي ترجمها وقدم لها الشاعر الجزائري الخضر شودار (دار خطوط وظلال ٢٠٢٢م).

كولتز، المولودة في لوكسمبورغ وتبلغ اليوم عامها الرابع والتسعين، كتبت في بداياتها الشعر باللغة الألمانية، وفي مرحلة لاحقة بالفرنسية. تحيل قصائدها القارئ إلى مقاربتها في ضوء مفهوم الكينونة عند هايدغر، إذ تظهر تجربتها الشعرية والحياتية والفكرية أن اللغة منزل الكينونة: «في هذا العالم/ الذي فقد معناه/ اللغة هي ملاذنا الأخير/ هي التي تحرض حاضرنا على الوجود». في هذا العالم الذي فقد معناه، تبحث كولتز عن الكينونة، في اللغة، في القصيدة، في الشعر لما يحمله من طاقة على الانكشاف والانحجاب معًا، من دون القبض على مفهوم ثابت: «خُلِق العالم/ في الكلام وسيتلاشى».

تحيل عبارات كولتز إلى الشعر بوصفه «القدرة الجوهرية للسكنى البشرية»، وهذا ما فسره هايدغر انطلاقًا من عبارة هُلدرلن: «الإنسان يسكن العالم شعريًا»، فحس العبور إلى الكينونة، يتم بحسب هايدغر عبر اللغة بصفتها العنصر الدائم في الإنسان الذي منه يتكلم. «فاللغة هي منزل الكينونة»، وحضور الكينونة لا يتمظهر إلا في اللغة وفيما يسميه فعل القول الأصلي وهو الشعر. وهو ينطلق أيضًا من سؤال وَرَدَ في قصيدة هُلدرلن «خبز وخمر»، وهو: «لماذا الشعراء في زمن الضيق؟»، ليتحدث عن الضرورة التي تفرض على الشعراء في مثل هذا الزمن «زمن الضيق» أن يقولوا «جوهر الشعر».

نداء الكينونة الأصيلة

تسائل كولتز في قصائدها جوهر الشعر، وتضع فيه ما هو أكثر جوهرية: الكينونة: «كل قصيدة /هي أثرٌ من مخالبي/ لا أبتكر القصيدة/ هي في مكان ما/ من العالم.../ سأترك عالمًا مسكوتًا عنه/ لو بقيتُ صامتة» وفي مكان آخر: «العدم/ خزانة تُركَت للغات العالم». القصيدة-الكلمات، موجودة في هذا العالم، ما يفيد أن الحقيقة موجودة في الشعر بالقوة والفعل، وما على الشاعر إلا أن يكشفها بما هو جميل. أما كيف يعمل الشاعر لإيجادها، فعليه أن يصغي إليها حين تناديه، بفعل مواجهته مع هذا العالم، يتمظهر في صراع ومخالب، أو محاولة حوار، في كلتا الحالتين يحتاج إلى لغة الشعر ليُوجَد؛ كي لا يبقى عالمًا مسكوتًا عنه. ذلك أن الشعر هو الأكثر قدرة على التقاط الوجود، ليفصح عن ذاته: ما إن تنتهي قصيدتي/ حتى تقصيني/ من عالمها/. تشكل القصيدة عند كولتز وجودًا قائمًا، لكنه وجود عرضة للانحجاب عن مدى الرؤية، يحمل الإنسان موته فيها والبدء من جديد.

أينما كان الشعر ثمة كينونة. ونداء الشعر بحسب هايدغر ليس إلا نداء الكينونة الأصيلة بكل المعاني، حيث الكلام الأصلي يأتي الإنسان في صيغة الصمت، وهذا ما نلمحه يتكرر في قصائد كولتز: «في الكلمات/ أصغي إلى الصمت/ وفي الصمت/ أصغي إلى الموت/ إنها البداية من جديد».

الشاعر إذًا قادر على أن يعري اللغة التي تحجب الوجود في كليته وماهيته، بها تدخل كولتز عالم المستحيل، تزور

الجحيم، تخلق عوالم وتمحو أخرى: «بالكتابة/ أدخل / المستحيل... الكتابة/ هي في المستحيل/ معها/ أزور الجحيم/ حين لا تسكن الكلمات/ فمي/ املأه بالحجارة/..» بهذه الكتابة، تحاول كولتز إظهار بنية اختبار انتمائها إلى العالم، ووصالها بالكينونة، ومحاولة استجلاء الحضور الذي يتكلم في اللغة: «في كل حجر/ بيتٌ/ حَلم أن يكون» وفي مكان آخر: «ستحاكمنا/ الحجارة/ التي تطمرنا»، قصائد كولتز محاولة في الوعي أو الفهم الذي يطبع علاقتها بالعالم.

وبما أننا لن نفهم الكينونة إلا في الأفق الشرعي الوحيد للفهم وهو الزمان، وبخاصة أن كولتز بنت قصائدها على الموت والزمان، نجدها ترفض مع هايدغر أن الزمان الإنساني حد مقابل للأبدية أو السرمدية كما ساد التاريخ الفلسفي. إذ ليس ثمة أبدية أو سرمدية، وفي ضوء ذلك، يمكن لنا أن نقرأ في قصائدها: «اخترع الانسان الوقت لتبرير وجوده/ ولكي يبرر غيابه، اخترع الأبدية». فالكينونة منذ الميلاد، وهي متناهية متجهة نحو الموت؛ والزمانية مبتدؤها ومنتهاها، واللحظة حيويتها. ولا وجود بلا زمان. «لا أرض أخرى/ سوى الأرض-/ ستلتهمنا».

الحياة بالموت

مع كولتز، يغدو الزمان بصفته وحدةَ الأبعاد الثلاثة، وهذا هو زمانية الموجود الإنساني المتجه نحو موته، وهو متناهٍ لأنه ببساطة ينتهي بموت هذا الإنسان. فالزمانية هي عملية تتوحد فيها انبثاقات الزمان الثلاثة لوصف حركة التناهي البشري وسيره صوب الموت: «الآن وقد ألفت/../ أتمرن على الموت/ أستكشف خرائط للغيب/». وفي مكان آخر: «الإنسان ليس سوى سوء فهم للعدم/ يبكي من كونه حيًّا وميتًا«...» غيابي/ الذي كان منذ زمن بعيد/ قبل بدايتي/ يطول/ أبعد من عودتي» فالإنسان كائن متناهٍ، يبدأ بالميلاد وينتهي بالموت، وهو طوال حياته متجه نحو موته سواء أقريبًا كان أم بعيدًا، مع الأخذ في الحسبان أنه لا يوجد للموت وإنما يتجه في وجوده نحو الموت.

وأيضًا: «أعيش بالموت/ وأموت بالحياة/»، وإذا كان لي أن أفسرها بعبارات هايدغر، أقتبس منه الآتي: «في الحقيقة إني أحيا موتي كل لحظة، كأني أسير إليه وهو يسير إلي... أنا والموت متلازمان متساوقان بالزمان. إنه معي منذ البدء.... الموت ممتزج بالحياة إنه أسلوبها الخفي». فالموت لديهما كليهما ليس حفلة اعتزال، إنما هو سر متموضع في وجود


أنيز كولتز

الموت لدى كولتز وهايدغر ليس حفلة اعتزال، إنما هو سر متموضع في وجود الإنسان قد يكشف عن نفسه في أي لحظة

الإنسان قد يكشف عن نفسه في أي لحظة، وهذا ما نجده مكررًا في قصائد كولتز: «همت طويلًا بحثًا عن الموت/ ثم عدتُ أدراجي/ فوجدتُه في سريري/ لابسًا جسدي من جديد/ مغمض العينين/ أنا منذ الآن/ أحرسه في قصائدي». لقد تصالحت كولتز مع الموت واحتضنته في قصائدها، كما فعل هايدغر بعد أن عراه ليكون وجودًا محضًا ينظر إليه كموجود فينومينولوجي فقط: «إني إنسان موشوم بالتناهي في كل لحظة من حياتي، فبمجرد أني جئت إلى الحياة فإني جاهز للموت». لقد جعلت كولتز من زمانية الموت لحمة الحياة، فالكائن الموجود، منذ أن يعي نفسه، يصبح مُعَدًّا للموت، يبحث عن معنى الحياة التي تصب في فجوته: «الشعب الذي يتناسل من قلمه/ يموت قبل أن يكون».

وفي ختام هذه العجالة، لا بد من أن نقول: إن هذه المختارات التي انتقاها المترجم، مستلة من أكثر من عشرة أعمال أدبية للشاعرة، تعبر عن الكثافة الداخلية للاختبار الإنساني الذي عاينته، كما تعبر عن يقظة روحية تجابه الواقع بالكلمة، بالتفكر الهادئ، بالحرية وتأصيلها، بالتمرد على الموروث، ببراعة الشعر وأصالته، بالخروج إلى ملاقاة الكينونة في صميم العالم: «اغسل رجليك/ وغادر بيتك/ لتقابل الكون».

عبدالستار البيضاني يفتح ملفات الأدب «المضموم» أو أدب «الأدراج» في العراق

حمزة عليوي كاتب وأكاديمي عراقي



في رواية الكاتب العراقي نصيف فلك «خِضِر قَدْ والعصر الزيتوني» ترد إشارة لافتة تتحدث عن «بطل» يجمع ما يكتب ويحفظه في مكان بعيد وناءٍ، هو أشبه بالأرشيف عن حقبة كاملة، هي حقبة صدام. أتذكر أني قد عقبت على هذا الفعل السردي المتخيل في وقتها بكلمة واحدة: «هراء!»؛ إذ لا أحد كان لديه الجرأة والشجاعة، بل والحماقة أن يكتب عن «حقائق الحياة في عراق صدام». وقد أقول: إن تلك الواقعة «المتخيلة» هي بعض «تمنيات» المؤلف الحقيقي عن نشاط تأليفي سردي كان يتحدث عنه الجميع. وأكرر هنا، إنها بعض تمنيات، أو ما كان يأمله كاتب الرواية، نفسه، نصيف فلك، وهو في السجن، عن كتابات زملائه الساعين في شوارع بغداد.

لأتحدث، هنا، عن واقعة رواها لي «مسؤول» حزبي كبير، آنذاك، وكان زميلًا لي في التدريس الجامعي، عن محاولته الفريدة والوحيدة، أن يكتب دراسة عن وقائع العراق الاجتماعية في عهد البعث، وقد كتب بضع صفحات، ثم استيقظ مرعوبًا ليحرق ما كتبه، وهو «البعثي» بدرجة حزبية متقدمة؛ فكيف يمكن لـ«كاتب» أن «يخترع» عالمًا يخالف «قواعد» الكتابة والتخيل في حقبة البعث؟

الأدب المضموم... رواية واحدة وثلاث صياغات!

هل كانت الصورة قاتمة حقًّا؛ أم تراني أبالغ فأعمد إلى «تزييف» الوقائع الحقيقية والمتخيلة؟ أجزم أن الصورة كانت أسوأ من ذلك بكثير. في شتاء ٢٠٠٤م، كنت أراجع بعض المسائل الخاصة بأطروحتي مع المشرف الدكتور عبدالإله أحمد، ثم وجدته يتحدث عن حوار أجراه معه القاص «عبدالستار البيضاني». وتوقف ليقول: إن البيضاني كتب رواية «مهمة» و«خطيرة» تصف انسحاب الجيش العراقي، بل هزيمته وفراره من الكويت عبر الصحراء وصولًا للبصرة. وأضاف أن الكاتب عرض روايته عليه فاقترح عليه مسألتين. الأولى تخص تعديلًا فنيًّا في مسار الرواية. والثانية، وهي الأهم، أن يكتب ثلاث نسخ من الرواية ويخفيها في مكان أمين، فإذا سقط نظام البعث، عندها ستكون الأجواء مهيأة لتقبل هذا النوع من النصوص. أتذكر أنني سألته؛ هذا يعني أن الرواية كتبت في عهد «صدام»؟ أجاب بيقين: نعم... وشاء القدر أن يتولى الإشراف على إعداد أطروحتي، لاحقًا، الدكتور «نجم عبدالله كاظم» وكرر في سياق مشابه ما رواه المشرف الأول. ثم طوى الزمن الحدث بظلاله بعد أن أحجم الكاتب عن نشر روايته بنسختها الكاملة، حتى قرأت خبرًا عن نشر الرواية (صدرت عن دار الشؤون الثقافية، ٢٠٢٢م)، وقد ذيَّلها الكاتب برسالة مكتوبة بعثها الشاعر العراقي المعروف يوسف الصائغ للكاتب بعد أن قرأ مخطوط الرواية.

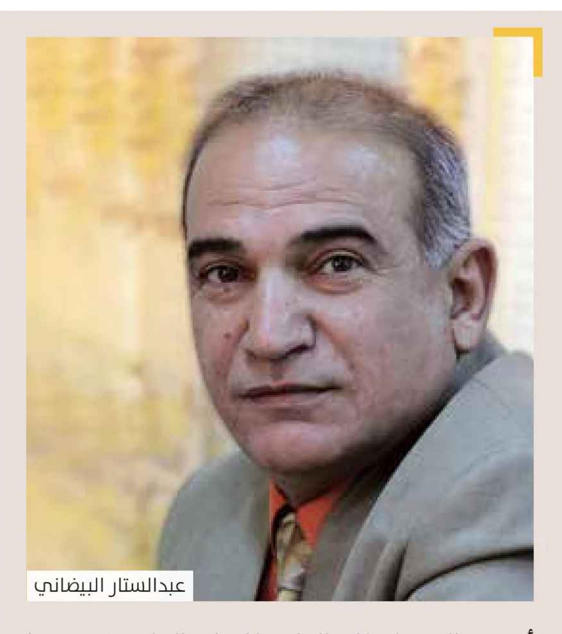
لكن لماذا أحجم الكاتب عن نشر روايته طيلة تسع عشرة سنة، بعد زوال المانع من النشر؟ أظنه سؤال ذو قيمة خاصة؛ لأن إجابته تتصل، ربما، بالتشكيك المتزايد بحصول وتحقق الواقعة الأصلية، وهي الكتابة الأدبية المعادية، لنقل المختلفة والمتقاطعة مع الأصول المفترضة للكتابة في عراق البعث/ صدام كما قررتها

السلطة من قبل. ولا جواب واضح ومفصل سوى أن الكاتب قد نشر مقالًا بعنوان مشابه «الأدب المضموم»، تحدث فيه عن وجود «أدب» من هذا القبيل في العراق، وذكر قصة لم تُنشر في وقتها للكاتب الراحل مهدي عيسى الصقر.

والكاتب نفسه، البيضاني، نشر فصلين من الرواية المعنية في جريدة محلية تصدر في بغداد. وقد يُشير ما تقدم إلى مقدار «تحفظ» الكاتب وخشيته من «تكذيب» الوسط الأدبي لزمن كتابة الرواية، أو أن تُدرج روايته في سياق «ظاهرة» عراقية سابقة، جرى فيها التشكيك بمصداقية الكتابة «الأدبية» ذات التأويل السياسي المعارض للنظام الحاكم في عهد الملكية «١٩٢١- ١٩٥٨م»؛ فكنا إزاء «ترحيل- تزييف» نصوص من «زمن» سياسي «الجمهورية» إلى «زمن» سياسي «الملكية» آخر مختلف عنه جذريًّا. وتحقق بعض ما افترضته من «تخوّف»؛ فما إن نشرت «انطباعًا» أوليًّا عن الرواية على صفحتي في «الفيس» حتى قرأت «تعليقًا» سريعًا، كما لو أنه مكتوب من قبل، للشاعر والكاتب إبراهيم البهرزي يرفض عبره وجود أدب «مخبّأ» أو «مضموم» في عراق صدام. فالكاتب، كما يشدّد البهرزي، كان «يخاف حتى أن يكتب في سره عن سلبيات ذلك العهد!».

منتصف التسعينيات، أنجز البيضاني كتابة الرواية. لكنه اضطر، لاحقًا، لإنجاز نسختين منها. واحدة من النسخ الثلاث من الرواية أنجزها الكاتب تحت الضغط للخلاص من رغبة صدام حسين أو مكتبه في قراءة الرواية، بعد أن نوّه أحد الصحفيين في حوار سريع مع الكاتب عن مخطوط الرواية وموضوعها المختلف. فكان على الكاتب، بعد أن يئس من أمل الإفلات، أن يعيد صياغة فقرات كثيرة من المخطوط؛ لتتوافق مع منطق الكتابة عن الحرب في عرف النظام الحاكم وقتذاك «ومن ذا لا يفعلها في ذلك العهد الرهيب!». وثمة نسخة ثالثة، لا تختلف كثيرًا عن الثانية، كان على الكاتب أن ينجزها بناء على طلب مسؤول حكومي كبير في وزارة الثقافة للمشاركة في مشروع أمر بتنفيذه صدام حسين نفسه يخص كتابة الرواية.

لماذا نذكر كل هذه التفاصيل؟ لسببين اثنين: الأول، إن هذه التفاصيل قد وثّقتها الصحف في وقتها، بما في ذلك اللقاء السريع الذي أجراه عبدالجبار العتابي مع الكاتب. والثاني، إن وجود النسخ الثلاث، لنقل الصياغات الثلاث،


عبدالستار البيضاني

أو حتى المخطوطات الثلاث للرواية الواحدة، يعيدنا لطلب الشاعر البهرزي الخاص باعتماد تحليل الخطاب في المقارنة والتحليل لاكتشاف الأصل والدخيل. والأصل هنا هو ما اعتمده البيضاني من نسخ الرواية المخطوطة عندما قرر أن يفرج عن الرواية وينشرها.

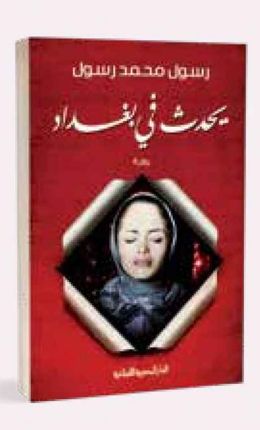
لا نكتب «بدأت الحرب» بل «بدأ العدوان»... أمر الرقيب!

من هنا، من منطق الرقابة وكلام الرقيب يبدأ تحليل الخطاب المطلوب. لقد رفض منطق تمثيل «العدوان» على البلاد بمنطق «الحرب»؛ فلا تمثيل عنده ولا أمر سوى «العدوان». قال للكاتب معترضًا على جملة الاستهلال في مطلع روايته؛ لا تكتب «منذ يومين فقط توقفت الحرب»، إنما يجب أن تكتب «توقف العدوان».

لا تسرد رواية البيضاني سوى وقائع ليلة واحدة، ليلة الهروب من الكويت بعد هزيمة الجيش العراقي أمام قوات التحالف وتقدُّمها صوب البصرة. تفتتح الرواية عالمها السردي في بغداد، بالضبط في بيت الزوج العائد، حيث الزوجة والطفل الرضيع. ومع أول المساء «يدخل» الزوج إلى بيته متكئًا إلى عكاز، ثمّ يبدأ رحلة «تذكُّر» ما حصل معه في أثناء «انسحاب»ه. ومثلما يصرُّ الزوج العائد على أن يروي قصته كاملة في ليلة عودته ذاتها، فإنني أصرُّ، من جهتي، على توصيف رحلة الزوج من موقعه في الكويت إلى البصرة بـ«الانسحاب».

التَّسريد والتَّسريب في «يحدث في بغداد» لرسول محمد رسول

زكوان العبدو كاتب سوري



«يحدث في بغداد»، للراحل الدكتور رسول محمد رسول، رواية تقوم على تقنية (الميتا رواية)، التي تتجلى في سيرورتين: سيرورة يسلط الكاتب فيها الضوء على واقع بلده العراق، ومعاناة أبنائه ارتداداتِ حرب ١٩٩١م، والاحتلال الأميركي، وسيرورة داخلية تمتد في الرواية الأخرى، وهي مركز البؤرة السردية. تتناول الرواية حكاية كاتب اسمه «مرهون الشاكر» ماتت زوجته «فاطمة» إثر صاروخٍ أميركي، وتزوج تلبيةً لرغبة والدته من «نهى» على أمل أن تلد منه طفلًا يُفرحها، لكن «نهى» لم تكن الزوجة الطاهرة، وترفض أن تلد منه الطفل.

يموت مرهون في المشفى تاركًا مولوده (رواية: ينحني الصابر للوجع) وسط واقعٍ يضج بالمتناقضات. وتبدأ رحلة البحث عن الفصلين المفقودين من الرواية (الثاني والخامس) حين تأتي رسالة من ناشر لبناني يستعجله بإنجازها لمشاركتها في مسابقة أدبية، فيستلم صديقه «سعيد» الرسالة، الذي يتضح له أن «نهى» سرقت الفصلين، ويتنبأ من الفصول الموجودة من الرواية أنَّ فيهما ما يدينها. وتبدأ معاناته في البحث وسط حياة يقدم فيها الكاتب صورة بانورامية عن واقع العراق المأساوي، وحين يواجه «سعيد» «نهى» بالسرقة تنكرها، فيستعين بالصحافة والإعلام، واتحاد الكتاب... لجعل قضية «مرهون» قضية رأي عام، ويرفع اتحاد الكتاب دعوى ضد «نهى» بتهمة سرقة الفصلين.

دلالات الأسماء

تحتفي الرواية بالتوازيات، والتقابلات؛ إذ تشكل دلالات الأسماء مجالًا للتأويل في آفاقها، فاسم «مرهون الشاكر» يشير إلى المرهون بمعطيات واقعه، والمستسلم له، ويوازيه «رشيد» في رواية «مرهون». و«نهى» الرافضة واقعه، المتمردة على واقعها توازيها «سهى» زوجة «رشيد» الفاضحة إذعانَ (رشيد- مرهون) لواقعه، فتبدو عارفةً بالشعر والفلسفة، وساخرةً من زوجها المثقف المستلب. في حين نجد «سعيدًا» (السارد المشارك في الأحداث) في علاقة متكاملة مع زوجته المثقفة «مريم»، فنكون أمام شبكة من العلاقات بين متتابعات الشخصيات: (رشيد- الاسم الدال على الرشد)، تقابله «سهى» الدالة على «نهى»، والجناس الناقص (نهى- سهى) يشير إلى أن (نهى/ المعنى الدال على العقل) في (سهوٍ) عنه، ما يقدم دلالة واضحة على واقع المُسمَّى ومفارقته معناه. «سهى» في حالة من تبديات انفلات عقلها الباطن تعرّي زوجها وواقعه، و«مرهون» يعرّي «نهى» ونتانة واقعها، بينما «سعيد» سعيدٌ مع زوجته، وهذا ما جعل العلاقة عقيمة بين (مرهون ونهى- رشيد وسهى)، ومخصبة بين (سعيد ومريم)، وأثمرت عن جنين في رحم «مريم». مرهون حرمه العدوان من «فاطمة» التي توازي «مريم» في الطهارة، فبقي رهن واقعه وحلمه بعودة (نهى من السهى)، بعودتها إلى (رشدها/ رشيدها)، فرشيد يرضى أن تعود «سهى» التي تجهر له بخيانتها إلى صوابها، لتلد له حلمه، الذي تتسع دلالته، لنجد المثقف حالمًا بولادة الحياة في مجتمعه من جديد.

وتظهر «نهى» عبر «سهى» (في حوار تحليلي لمشهد سردي بين «سعيد ومريم») ضحيةَ مرحلةٍ تاريخيةٍ عاشت تضاعيفها، وهو ما جعلها نموذجًا لتدمير الذات في أزمتها الوجودية، وهذا الحوار بين «سعيد ومريم»، المُجازَين بالأدب العربي، يكشف عن عمقٍ فلسفيٍّ يُظهِر تخصُّص الكاتب، وثقافته.

ويسعف الحوار الكاتب أيضًا في تسريب رؤاه النقدية، فنجد استقراءً دلاليًّا في حوار «سعيد ومريم» للنص المتخيل كما عاشه «رشيد» مع «سهى»، وواقع نص الحياة كما عاشه «مرهون» مع «نهى». وهنا، تظهر اللعبة السردية المركبة، لنكون أمام سيرورة: [(«تخييل/ واقع»+ تخييل)/ واقع فني/ الواقع الواقعي].

كما نجد استثمار «مرهون» التناص في عنوان روايته: «ينحني الصابر للوجع»، الذي يستمده من قصيدة (جورج تراكل)، وحين يحصل سعيد على نص القصيدة يحللها ويقاربها مع ما يتقاطع مع رواية «مرهون»، وحياته. ونقارب بين العنوانين: «يحدث في بغداد»، و«ينحني الصابر للوجع»، فكأن ما يحدث في بغداد من مآسٍ يجعل الصابرين فيها ينحنون لأوجاعهم، والأهم في المنظور السردي، اجتماع النقيضين ضد الإنسان الضعيف، فـ«سهى» يجتمع على جسدها ضابط دورية المنطقة، والإرهابي (يجمعهما القَوَّاد) لتظهر مفارقات المجتمع في مشهد يكشف عمَّا يدور في الزوايا المعتمة في بلد ملأته الحرب خيانةً ودعارةً باسم الدين والوطن: «تصوَّر... كل منهما يتربَّص بغيره... لكنهما ولأول مرة يجتمعان على جسدي ليلًا». (ص١٣٠).

ما وراء الرواية

وتتأكد صورة تدمير المرأة جسديًّا وعقليًّا عبر تفجير «نهى» نفسها في سيارة، وقتل عدد من المدنيين، وقبلها ببيع جسدها تحت مسمى الجهاد. وحين تفجر «نهى» نفسها تصل إلى أمها رسالة، ومعها ٣٠٠٠ دولار ثمنًا لتضحية (الأخت المجاهدة)؟!

وتكثِّف نهايات عدد من شخصيات الرواية استمرارية الواقع المرير: اغتيال الدكتور أحمد الجبوري، عودة أبي نادية إلى مسقط رأسه بسبب التهديدات بالتهجير المناطقي، تعرض حسن المرهون إلى محاولة اختطاف، هجرة «عمار القاضي» إلى خارج العراق...، وهي نماذج فنية لشرائح متنوعة من الشعب تدفع ثمن الحرب.



رسول محمد رسول

وتأتي صورة قدوم الطفل مرهون ابن «سعيد ومريم» قطرة ضوء في صفحة سوداء، فهو يشبه أمه المثقفة، التي كتبت مقدمة لرواية «مرهون» التي طبعتها وزارة الثقافة من غير الفصلين اللذين أحرقتهما «نهى»، فمرهون الجديد يجسد تطوير فاعلية النسل الجديد في مقابل (مرهون المستلَب)، وتفرح به أمُّ مرهون. وهنا، نربط النهاية بالإهداء؛ إذ إن سعيدًا يتذكر أمه، ويتمنى لو كانت حيَّةً لتفرح بمولوده، والإهداء: «إلى أمي.. لا ترحلي عني.. سامحيني»، يجمع الروايتين، فهو إهداء «مرهون» روايته إلى أمه، ويتصدر الرواية أيضًا، وهذا يؤكد تكامل الروايتين في مكنونات السرد.

«يحدث في بغداد» «رواية ناقصة في رواية مكتملة». وهنا، نلتفت إلى ثنائية (مكتملة/ ناقصة) (أبيض/ أسود)؛ إذ تتخلل الرواية صفحات بيضاء تملأ فجوات السرد بأبعاد المسكوت عنه، وتفتح المجال للمتلقي في ملء المحذوف من الرواية، والفصلين المحذوفين من رواية مرهون. كما نجد، أن رواية مرهون فيها ملامح الميتارواية أيضًا؛ إذ نلحظ أن «مرهون» يخاطب القارئ، ويبث الكاتب هذا عبر «سعيد»: «واضحٌ هنا، أن «مرهون»... صار يخاطب القارئ، وهو أحد أساليب ما يسمونه بما وراء الرواية... أو السرد المفتون بذاته». (ص٧٢).

«يحدث في بغداد» تسريب عبر تخييلين سرديَّين لواقع نازف، وإسقاط المتخيَّلين في (الواقع الفني) على (الواقع الواقعي). وعليه، فإن هذه القراءة سعت إلى إضاءة بعض الملامح الحداثية المتجلية في الرواية، في محاولة تقديم رؤية ميتا نصية جادة.



عبدالحق ميفراني
كاتب مغربي

ديوانان لنجوان درويش فصول من سيرة القصيدة

يتنقل الشاعر بين الأمكنة والفضاءات، مجبرًا أو مخيرًا سيان، في رحلة لا تنتهي يواصل عبرها كتابة قصيدة في اللااكتمال. القصيدة وهي تتشكل، تخط مفارقات الزمن، وسيكولوجية الكينونة المشبعة بالغياب. تكتب القصيدة سيرتها، وهي تتجلى، سواء نصوصًا مفتوحة على أسئلة الذات وشرح العالم ووجع الفقدان، أو سيرًا بالجمع للأمكنة والخسارات والعوالم والحيوات وكينونات يقظى. في كل مرة يتنقل الشاعر، من لحظة شعرية إلى أخرى، يرقب حركة القصيدة وهي تخطو باتجاه ذاتها. سيرة هذا التشكل، تنحو بالشاعر إلى كتابة سيرة القصيدة التي تخط في النهاية سيرته الإبداعية الخاصة.

الديوانان «كلما اقتربت من عاصفة» و«تعب المعلقون»، يمثلان معًا بعضًا من تجربة الشاعر الفلسطيني نجوان درويش (١٩٧٨ في القدس) وصدرا معًا في خريف ٢٠١٨م) دار الفيل والمؤسسة العربية للنشر والتوزيع K(شاعر قادم من «ذاكرة مقتولين»، الذاكرة التي تفتح اليوم عبر نصوص شعرية متفرقة، هي منجز الديوانين معًا. نستدعي هنا مقولة كيليطو «الحمالون»،



قدر الشاعر أن يحمل معه، في ذروة هذا الترحال المرير والصعب، سيرة القصيدة.

فصول من يوميات قصيدة ووجع الشاعر

يبدأ ديوان «كلما اقتربت من عاصفة»، كما ينتهي، ويفيد حرف الواو بهذه الديمومة وهذا اللاتوقف. «وأنت تنتظرين في النهاية»، عنوان القصيدة الأولى، «وأسمع صوتًا يقول لي: اهرب». هذا الديوان يشكل دفتر أفكار الشاعر، كتبها في لندن، طيلة فصل حياتي، بين ٢٠١٤ و٢٠١٥م. الديوان يشكل يوميات لتشكل القصيدة، في تساوق واندغام كلي مع ذات شاعر، تكشف وجعها، ورغبتها، وأحيانًا تعلن ببداهة عن مفارقات الكتابة والزمن والحياة نفسها.

قصيدة «في هذه المتاهة» تبدأ بصيغة شعرية: وكنت أجلس في المنعطفات. بعدها قصيدة «اهرب»، وتبدأ بـ«وأسمع صوتًا يقول لي: اهرب». في قصيدة «أغنية إلى الولد السعيد»: «ولم يكن لي أهل أراسلهم». تليها قصيدة «تذكر موعد في حديقة»: ومن أنا في الردهات. وأبعد من هذا التقطيع، والتمثيل والنمذجة المختارة من الديوان، في قصائد «كلما اقتربت من عاصفة»، تسلسل ونفس شعري ممتد، أقرب إلى دفتر أفكار. قصيدة تتشكل في سيرة الزمن، زمن منفي ومنفى، إرادي واختياري، لحامل القول: شاعر لا يرغب أن يتغنى للانتماء نفسه، ولا لوجع الغياب، بل يمزج رغبته في الحياة كما رغبته في الكتابة. «وفي هذه المتاهة/ فيها وحدها/ وجدت طريقي».

داخل هذا النسق الذي يقترحه الشاعر، هنا ديوان صاغه أقرب إلى عاصفة، تتشكل ذات الشاعر وتنتهي. داخل سياق المنفى، والنفي مضاعف هنا، عندما تنحاز القصائد إلى هذا التشذير، وأحيانًا اختيار مقاطع بلغة تكثيف حادة، ومقولات قد لا يوحد بينها سياق الشعري. لغة نثرية تقريرية، إلا أنه في كثير من اللحظات ينبهنا الشاعر إلى أن مرارته، وتيهه ومنفاه واغترابه وتشظيه..، هو الكتابة نفسها، هو ما يخطه كنص شعري، أما هويته الخاصة فيخطها كما يأتي: «ليس لي بلد لأرجع إليها/ ليس لي بلد لأنفى منها/ شجرة جذورها ماء نهر يجري/ إن توقفت تموت/ وإن لم تتوقف تموت...».

> **يمزج نجوان درويش رغبته في الحياة برغبته في الكتابة، مرارته وتيهه ومنفاه واغترابه وتشظيه.. هو الكتابة نفسها، هو ما يخطه كنص شعري**

مقطع من نص يصل إلى أقسى لحظات المنحى الفجائعي، صوت المفرد الشاعر/ الفلسطيني. صوت الوجع الفلسطيني، وصوت الشاعر في منفاه وفي تهجيره، صوت اللالجوء العدمي. اختيار هذا النص خاصة، لم يكن بمعزل عن تدرج النص الشعري، الذي يسمه الشاعر بـ«كلما اقتربت من عاصفة»، فعل الدنو هو سقوط في العدم. حيث لا أفق للشاعر، لتبقى قصيدته التي هي دفتر أفكاره، وهي شكل هويته المتشظية.

«كان للناس بلد واحدة/ وكانت بلدي تتعدد في الخسارة/ وتتجدد في الفقد».

قصيدة «لم نكن نتوقف»، هي اختصار لصدى هذه الهوية، في تشظيها المضاعف، حيث لا وطن، لا جغرافيا ولا أمل في أن يجد الشاعر سكنه الأنطولوجي. تم محكي ينمو في ديوان «كلما اقتربت من عاصفة»، لا ينتظم وفق منطق نثري وسردي. إذ لسنا هنا أمام شخوص محددة، ولا أمكنة ولا أزمنة، فقط الزمن الشعري الملتبس، هنا الآن. والمكان الذي يلم الفقدان اليوم (لندن)، والمكان الأقرب إلى «الميثولوجي» الوطن، أمسى متشظيًا، بل رهينا بوجع الفقد. القصيدة، سكن الشاعر، ليست إلا مسار تشكل لجزئيات صغيرة تتكرر، حيث يقترب الشاعر في كل مرة، من تفاصيل صغيرة. رهان قصيدة النثر، هي تلك التفاصيل اليومية، التي قد لا ترتبط بأفق القصيدة، بقدر ما ترتبط بسيرة تشكلها. الخطان الموازيان، الشاعر والقصيدة، يتحللان في كل لحظة، ليصبحا ذاتًا مفردة في صيغة الجمع.

مشقّةُ الإياب

إبراهيم الحسين شاعر سعودي

إلى الصديقات والأصدقاء؛ كنا في مدينة سيدي بوسعيد*

الأزرق

الأمرُ ليس في سياجِ شرفةٍ طُلِيَ بالأزرقِ المهادن لئلا يفرَّ من مكانِه ليس في قهوةٍ انفتحَت لنا كبئرٍ بين الجبال، ليس في وَردٍ استطاعَ البقاءَ على أغصانِه حافظَ على رزانتِه ولم يغادر، الأمرُ ليس في بحرٍ مجّدَ زرقتَه وغلّفَها بالتماعاتِ شمسٍ وقدّمَها بهدوءٍ لنا، كذلك ليس في ضحكاتٍ واصلَت القفزَ من أفواهِنا لتعودَ إلى البحر، وليس في أغانٍ ردّدناها معًا نحتمي بها ونصنعُ بها مسافةً كافيةً تُبعِدُنا عن الجُرف؛ الأمرُ ليس كلَّ ذلك لنجدَ أنفسَنا عالقينَ بذاك الصباح بهجتُهُ ناشبةٌ في الحلق ولن تهبَّ لنجدتِنا طاولاتٌ أو منافض، لن يشدَّ قمصانَنا أو يعيدَنا ثانيةً إلى الأرض اتساعُ عيونِ كاميراتٍ، الأمرُ أننا سننتفضُ ونلمعُ في هواءِ الذكرى إلى الأبد، وربما كانَ الأمرُ أنّ الظلَّ الذي أحكمَ علينا أكمامَه لم يكفَّ عن التلويح ولم ينتبهْ له أحد.

٢٤ يونيو ٢٠٢٢م

غيمُ المصافحات

يباغتُني غيمُ المصافحاتِ الذي يتصاعَدُ ويظلّلُنا، يتبعُنا أينما ذهبنا. لا أنتبهُ للشجرِ يفقدُ أعصابَهُ ويخرجُ عن أغصانِهِ وأوراقِه، ويتفرّعُ أكثر، لا أضعُ في حساباتي أنّ قُماشَ أشرعتي يمكن أن يتمزّقَ في تلك اللحظةِ التي يعصفُ بها ما يتهدّمُ من جدرانٍ داخلي لا أعرفُ مَن أقامَها أو متى، لكن لم يفتْني إدراكُ أننا كنّا نفيضُ ونمتدُّ ساحبينَ كلَّ ما يصادفُنا مِن ابتساماتٍ وقمصانٍ وفساتينَ ولونِ بَشَراتٍ وقصّاتِ شعرٍ ونوافذَ وصمتٍ محروثٍ وقصائد؛ ما لم أتوقعْهُ أبدًا هو أن ترفضَ، أصواتُنا وبحّاتُنا ونبراتُنا التي كانت على مقاسِ ذهولِنا، ونظراتُنا الطويلةُ الواسعة وضحكاتُنا، العودةَ معنا وتحزَنَ هناك. ما لم يَدُر في البالِ أن أتمدّدَ في سريري، وأن يكونَ غيمُ المصافحات الذي صار داكنًا أكثر معلّقًا بالسقف، أن يشقَّهُ برقٌ.. ويمطرَ هكذا مطرًا همجيًّا.

٢٤ يونيو ٢٠٢٢م

تمشي وتمشي

أنت تمشي بين ملاعقَ وشُوَكٍ، وتثبُ فوقَ هدنةِ سكاكين. أنت تمشي وتعبُرُ بين أطباقٍ ومناديل، لا تعوقُكَ قهقهةُ صديقٍ ولا تعدَم طريقة لتجاوُزِ نظرةٍ بعيدةٍ لآخر.



أنتَ تغذُّ السيْرَ في أزرق بركةٍ وتشدّدُ قبضتَكَ على حبلٍ تتعلق به لتتخطّى لهجةَ النادلِ العميقة، لكنّكَ تمشي تَطوِي منافضَ وقدّاحاتٍ ومظلّاتٍ ومقاعدَ وطاولاتٍ. تمشي وتلتفتُ أحيانًا لتقدّرَ كم قطعتَ من مفاتيح غُرفٍ، كم بقيَ من زَهْرِ موظّفةِ استقبال، وكم عليكَ أن تقفَ وتقدّرَ الجهةَ الصحيحة في مُفترَقِ ابتسامتِها، ونبرتِها وأقراطِها.. لكنّكَ تمشي غيرَ عابئٍ أنّك ربما تضيعُ، غيرَ عابئٍ بقلقِ قمصانِكَ ونداءاتِها العالية. كأنك لا ترى نسائمَ بحرٍ يضعُها في طريقِك، يحاولُ إعادةَ خَطوِكَ إلى الأرض؛ إعادتَكَ إلى سويّتِكَ، إلى حقيبةٍ معلّقةٍ بكتفِك سئمَتْ عدمَ إصغائِكَ لها، غيرَ معترفٍ بحقائبَ جاءَت معك تقفُ على الأهبةِ في غرفتِك، لكنّكَ تنكرُها بشدّةٍ وأنت تمشي وتمشي وتمشي وتمشي.

٢٤ يونيو ٢٠٢٢م

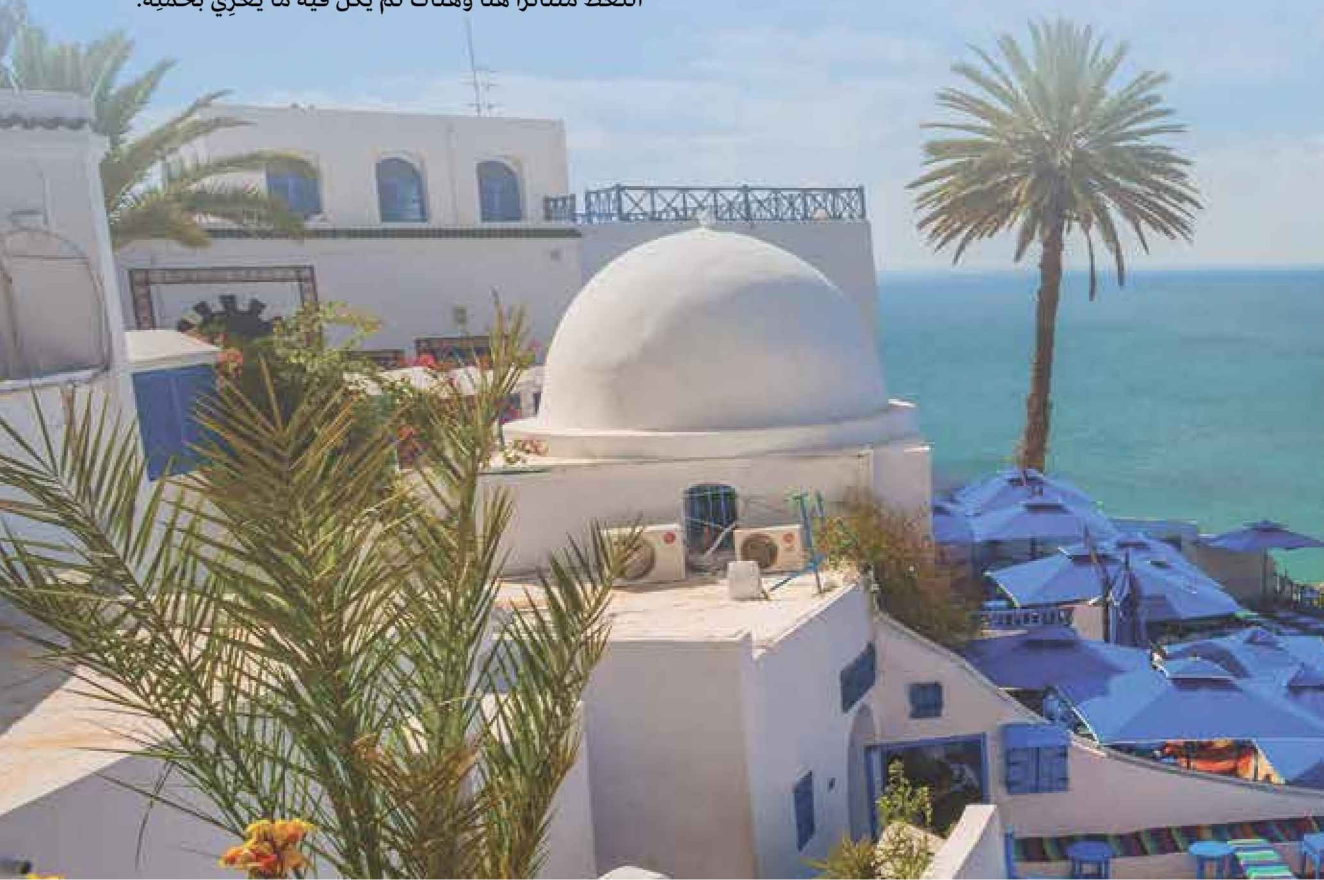
الذي فاضَ عن قميصِه

لم نكن بحاجةٍ لاقتلاعِ صخْرِ الجبال، ولم تكن خُضرةُ أشجارِها ملحّةً علينا، رخامُ «المدينة الثقافية» كان كافيًا لإزالةِ الأشواك لأصلَ على مهلٍ إلى حنطةِ بَشَرتها دونَ عائق، حتى إني عرفتُ بكلِّ سهولة أنّها قادرةٌ على حمْلِ ابتسامتِها من روحِها إلى فمِها، وأنها لا تجدُ صعوبةً أبـدًا في نقْلِ حلقةِ الكعك وإيصالِها سريعًا إلى يدي كأنها ريشة، كانت تنفضُ بنبرتِها غبارًا تراكمَ بكثافةٍ على روحي لسنوات، وكانت تنفثُ دخانَ سيجارتِها الإلكترونية خطْفًا، كأنّ مفرقَ شعرِها سيشي باستدارةِ كتفِها، كأنّه سيُفشِيها وكأنّ خطوطَ قميصِها رسالةٌ لم تُحسِنْ إخفاءَ حروفِها، أو أنها أرادتْها واضحةً.. وكان يعنيها كثيرًا أن تُحدِثَ سدًّا بضحكتِها؛ لتجمعَ هذا الذي فاضَ عن قميصِهِ. تعدّدَ في ذراعٍ مُورِقٍ، استندَ إلى ذراعٍ ثم فاضَ برغوتِهِ كلِّها مِن حلمِهِ؛ ليخرجَ غزيرًا ووحيدًا مِن بابِ نظرتِهِ الواسع الذي بلا سقف.

٢٥ يونيو ٢٠٢٢م

ما يتركُهُ الغريب

تركْنا هناك أكوامًا من الضحك، سيحتاجونَ جرّافاتٍ.. سيحتاجونَ وقتًا طويلًا لإزالتِها، تركْنا ظلالًا على حجارةِ طُرُقِها، لُهاثًا ثقيلًا على الدَّرج، تركْنا كلامًا أزرق وصمتًا أبيض يهفهفانِ في الهواء، تركناهما لم يسعفْنا الوقتُ ولا سعةُ الحقائب، تركْنا وِدَّ الباعةِ وصقورَهم ونداءاتِهم والفساتينَ التي تمشي وحدَها والقبعاتِ المروّضة، تركنا اللغطَ متناثرًا هنا وهناك لم يكن فيه ما يُغرِي بحمْلِه.



تركْنا ما يتركهُ الغريبُ مِن لوعةٍ ومِن دهشةً، لم يعُد في وسعِهِ حمْلُها فذرّاها للطيرِ وللعيون؛ وتركْنا البحرَ أدرْنا لهُ ظهورَنا... فقد فاتَ أوانُ أن نصبحَ زرقةً أو سمكةً فيه، أو موجًا أو حتى رملًا كامدًا بجوارِه.

٢٥ يونيو ٢٠٢٢م

حافيةٌ على الهواء

لم تكن بنا حاجةٌ للكتابةِ على الأشجار فقد كانت وحدَها تتحدّث، لا تـوارِبُ خُضرةً ولا تنهرُ غصنًا التَوَى أكثرَ يومَ صدعَ فستانُها بحمرتِهِ ويومَ هَبَّ فمُها بالشِّعر. تحلّقُ فوق المسرح وتبتعدُ قليلًا، ثم تعودُ واحدةً من نغماتِ الغيتار نغمةً تظلُّ تتصادَى لتُسقِطَ ما جئنا به على ظهورِنا. الغيتارُ الذي يعرفُها ويحبُّها كلما أقبلَت يفرحُ ويصرخُ من أقصى وترٍ فيه. لا تَعرفُ متى تنسلُّ ومتى تعودُ حافيةً على الهواء، لا تحطُّ على تصفيقٍ ولا تتمسّكُ بعيونِ كاميراتٍ كان بعضُها يرتشفُها بصوتٍ؛ هي الفراشةُ الفسفوريةُ بضوءِ قوائمِها ووجهِها.. بجناحيها الواسعينِ تحفُّ بهما المكان.. بخطوطِ ابتسامتِها الذهبية، بقبّعتِها القصيدةِ ذاتِ الشذرات. وهي الغيمةُ التي أينما ترحّلَت أو أقامَت دائمًا تَهمي.

٢٦ يونيو ٢٠٢٢م

ماريان

ماريان لا تذهبُ إلى البحر، تستطيعُ أن تراها واقفةً ولن يكونَ صعبًا أن ترى صُحبتَها شجرةً، مع ذلك ماريان لا تذهبُ إلى البحر، تضعُ وِشاحَها على كتفيها مثلَ علامةٍ حتى لا تضيعَ منها نظرتُها التي تهذّبُ بها أشجارَها غيرَ المرئية، حتى تهتديَ إليها بُحيرتُها إذا ضلَّت وحتى تعرفَها الأغصانُ والأوراقُ الطافيةُ هناك، وتعرفُ جيّدًا أنّ ماريان لا تذهبُ إلى البحر لأنها كثيرًا ما تواربُ عينَها لتقتربَ أكثرَ من جذعِها الأول، ولأنّ بياضًا اقتحمَ شَعرَها دون إذْن ولم تقل له شيئًا. تنشغلُ ماريان أحيانًا بالتقاطِ الوجوهِ وإيداعِها في حقيبتِها، ولا تتورّعُ عن ردِّ التحيةِ للنجمة إذا ما لمعَت باسمِها، لكنّها لا تَعفُّ عن ظلٍّ أو كتاب ولا شاشةِ هاتفٍ نقّال، ولا تُعنَى أبدًا بسؤالِ نفسِها لماذا برُغمِ كلِّ عُمقِها الواضح الذي بلا قعر لماذا لا تذهبُ إلى البحر؛ لماذا ماريان لا تضحّي بشيءٍ من وقتِها أو مائِها أو ريشِ ابتسامتِها الخاطفة والبعيدة. لماذا لا ترتكبُ زعنفةً واحدةً وتذهبُ لو مرّةً إلى البحر.

والبحرُ يدعو ماريان إلى وجهِهِ يفتحُ لها مياهَه، يُريها وميضَ قلبِهِ الأزرق يجهشُ وينتظر، لكنّ ماريان تَسدِلُ قصيدتَها عليها لتعذُّبَ وتشعَّ أكثر. تنصرفُ إلى كلِّ مكانٍ إلى كلِّ جهةٍ إلا جهةَ البحر؛ لأنها ماريان التي تُصغِي جيّدًا بكلِّ ما أُوتِيَتْ مِن ملامحَ إلى ظلِّها لكنّها لا تفكّر أن تذهبَ إلى البحر.

٢٧ يونيو ٢٠٢٢م

زفّةُ العروس

يـخرجـنَ مـن تـسريـحـاتِ الـشَّـعـر يـعـبرن مـن ألـوان الفساتين، يقرعن الـدفَّ يدخلن فيه ويُصغين إلى نبضِ قلبِه إلى ما كان يودُّ منذ زمنٍ أن يسألَه أحدٌ عنه، يُطلقنَ أصواتًا كـادت تذبل وتيبس في دخائلِهن. كُنَّ يغسلن بالضحكاتِ حجارةَ الطريق، كُنّ يجابهنَ الوحدةَ التي طالت بأحمرِ شفاهٍ أو أغنية. يُعِدْنَ إلى الأجسادِ ألسنتَها، يردّدنَ بالخَطْوِ إيقاعًا لم يكن يومًا غيرَ انكسارِ قيدٍ غيرَ خروجٍ على الشبكة وتحرُّرٍ من الطُّعْم؛ يلتفتن إلى الواحدة ليعرفن أين بلغَت في لمعتِها، وكم قطعَت من الوسوسة.. هل شَقَّت حجارتَها هل نبتَ لها ريشٌ لتؤدي الأفواهُ كلَّ ما جاءت من أجلِه؛ يخرجنَ من الكُحلِ ومقابضِ الشَّعر من حُمرة الوجناتِ من فصوصِ الخواتم من همسِ الخلاخلِ ومن العقودِ من الأقراطِ والقبعات المزركشة.. يُيمّمن صوبَ البحر يقلنَ له: جئناك أيها البحر بزرقتنا العالية جئناكَ جئناكَ فانظرْ إلينا صِرْنا مثلَكَ فارقصْ معنا أيُّها البحرُ وغنِّ.

٢٨ يونيو ٢٠٢٢م

* المهرجان الدولي للشعر بمدينة سيدي بوسعيد بتونس (الدورة الثامنة - من ١٦ إلى ١٩ يونيو ٢٠٢٢م).

وأخيرًا أخرج إلى الشعر

فاتن حمودي شاعرة سورية

وأخيرًا أخرجُ إلى الشِّعْرِ

الهواءُ ملسوعٌ... والبردُ يرتجفُ
لستُ أنا التي تسيرُ في الطريق
امرأة أخرى... تعد النُّجومَ في لحظةٍ... قدماها في
الرمل مرات... تخطفُ خطواتِ الريح
تُحصي الوجوهَ الغائبة
كلُّ شيءٍ يتلاشى
لا أرى الزمنَ... ولا يراني أحدٌ... ظلي يسندُ الأبوابَ...
أمشي سربَ غرباء
يشدّون حجارةَ العبث يضحكون يبكون يهرولون
يقودون الفراغ... البارشوت في سماء اللون... الورود
المُنَسقة... لا شيء على حالِهِ
الظلالُ الخطواتُ الأضواءُ حجارةُ الرصيف
أكادُ لا أرى شيئًا
لستُ أنا... مَنْ هذه الغريبةُ التي تسير؟
أنفاسٌ مُبللة... لا فرق بين الضبابِ والدُّخان هنا

أخيرًا أخرجُ إلى الشعرِ

لم تَعُدْ تلك الأشياءُ تأتي إليَّ
خريفُ ليلٍ وقمر... جبالٌ وأنهار... أشجارُ سفرجلٍ على
عتبات البحيرة... أعشابٌ نضرة...
سحابةُ ريحٍ... ورود. وأساوري خشخشةُ عشبك
ولا أقول يدي في العدم
أنا النص المُطرّز برائحة دمشق... أنوثةُ التَّنتنة والدانتيل
بردٌ وريح ومطر... أتدفأ بعشبك
أبني جدارًا لظلٍّ غريب... أنا بينلوب لا أنتظر أحدًا...
أمشي وأمشي... وإيثاكا تبتعد
الدربُ ضيق إلى دمشق... الدرب صعب... عشر
سنواتٍ... عشرون... الرّملُ لونُ التيه
أواصلُ السَّفرَ... مثل خريف ضال... ورقةٌ في المهب...
أشيخُ على صهواتِ الغُربةِ... وربما أموت هنا
لا فرق الموتُ موتٌ وكفى
يكادُ البرقُ يخطف الأبصار...
أرحل نحو الأبدِ. سرابٌ أمامي سحابةٌ تنسابُ مع الريح...
أمشي بلا توقف... أمشي في النوم... في الحلم... أمشي
وأنا جالسة أو شاردة أفتح أبواب الطرقات... وأنت تلاحق
إشاراتِ الحظ... فراشةَ المعنى
أكتبُ على جدرانِ العدم... ومثلُ مهاري الغيم أبحث عن
شجرةٍ زرعناها قُبلةً في النص
أسمعُ الرِّيحَ... أمسحُ رطوبةَ الزَّمنِ
الدربُ الترابي المُوحش الذي سلكتُه يومًا... الشارعُ
المُوحل... العاصفةُ سرقت ظلي
نداء الأبدية... كلّ الأطياف
رائحةُ كستناءٍ وشجر... سلالُ كرزٍ... التوت الشامي... بيتٌ
لم يعد مدفأةً ولا جمر... كاهنٌ يخرجُ وحيدًا من النص
لا أحد من الناس... شجرة في مغارب الوقت... كلمات تقفز
ضفدعًا في الماء
تنشطر الأيامُ والفصول
رعدٌ في الأفق
أغادر نحو ظلي... يدي تمسك الغيم



قصائد مختارة

أنيز كولتز شاعرة ألمانية
ترجمة: وليد السويركي شاعر ومترجم أردني

حين أكتبُ
تنغلق عليَّ الصفحة؛
فأعيش في العصر الخطأ،
في المكان الخطأ؛

أكتب باللغة الخطأ،
وأجنّ في قفصيَ الورقيّ.

***

أحيانًا، ألتقط قصيدةً جريحة،
تُحتضر بين يديّ،

أدفنها؛
فتكبر عزلتي.

***

كل قصيدة أكتبها
موجودة منذ الأزل
مسافرة مع الضوء

وأنا ألتقطها،
لأجعلها ترتعش
مع عش الحقول.

***

يواصل العالمُ دورانه في أحلامي،
مداراتِ كلامٍ تصف شِعرًا غريبًا،

لديَّ مجرّات جوانيّة
والعالم يثقل كل كلمةٍ من كلماتي

***

أتقدّم، بلا شِباكٍ،
من نجمة إلى نجمة،
أنزلق عبر الثقوب السوداء
وأقفز من أقمارٍ إلى شموس،
أتأرجح على حواف الأرض،

فمبكّرًا لم أعد أنتمي إليها،

لأنّ هذه القصيدة كذبةٌ،
فإنّ من حقّها أن تكون جميلة.

***

قصيدتي حُجرة
أتعرّى فيها
يفصلني ستار سميك عن العالم
الخارجيّ،

في مواجهة جسدي الذابل،
أفكّر بحيواتٍ أخرى ممكنةٍ،
أرسم دوائر في السماء
مع الصقور
وأرى العالم من علٍ،

ثمّ أغدو صحراء
حيث الموت والحياة يختلطان،
وحيث رمل عطوفٌ
سيغطيني في نهاية المطاف.

***

أنفذ إلى الماضي والمستقبل
في آنٍ معًا
ويختلط كل شيء في واقع آخر
حيث أنا أصغر عمرًا
لكني أكبر سنًّا من موتي

مفارقة
وحقيقة في آنٍ معًا.

***

تحت قميصي
أحمل الموت
مثل غراب

يتعلّم الكلام

وحده من يفهم
لغة قلبي المسعورة.

***

سكين كلماتي
تقطّع الكلام
ببراعة جزّار

ومئزري الأبيض
مثل مئزره
سَوّدَتهُ الدماء.

***

في كل حَجرٍ
بيتٌ يحلم أن يوجد.

***

عابرةً جدار الصوت
أتحرّر من كل قياسٍ
ويفقد الصوتُ الكلام.

***

ثمّة كلمات سريعة وعدوانيّة
مثل الصقور السلّابة

عِوض أن تعلو في السماء
تغوص في العشب
كي تمزّق فريستها.

***

كل قصيدة بلا جواب

محيطٌ لا نهائيّ
يغرق في صَدفته.

***

أورثني العالم
خزّان كلمات سريعَ النفاد

بما تبقّى منه
أنتظر من أو ما
سيقتلني
***
نحن من طينة النجوم-

فكيف نحتمل إذن أن نحيا ونموت
في هذه المجزرة مجهولة الاسم
حيث تصير أوصالُنا
شموعًا للأبدية.
***
أحدٌ ما
لا أعرفه
يتنفس عوضًا عنّي
أسمع حشرجته
وأجهل إنْ كان سيموت
معي أو بدوني.

ليست الحياة بالنهر الطويل الهادئ،
إنها مجزرة
وتطلبون مني شعرًا مزخرفًا بالورد
والعصافير!

عذرًا أيها السيدات والسادة
كل قصيدة من قصائدي تدفن موتاكم.
***
آنَ وُلِد حبّي
غسَلتهُ بيميني
آن مات حبّي
غسَلتهُ بشِمالي

وبقيت بلا آتٍ
مبتورة اليدين
***
المحيط الذي خرجتُ منه
قبل ملايين السنين
يصحو فيَّ حين أحبك،

في عناقاتي، سأترك على جسدك بقايا أصدافٍ
وستكسو سريرك
طبقةٌ من الرمل ناعمة. يداي تُشكّلان
على جسدك
جسدًا آخر
لا يخصك
وينطفئ ما إنْ أُغادرك.
***
تعبر سريري
كما لو أنه مجرى النهر،
ترتاح على ضفتيّ

وفي همس الماء تسمع كلماتي،
فالماء رسولي
وحامل حبي.
***
لا تنفذ الشمس إلى قصائدي
ففيها يسود ضوءٌ قطبيٌّ
جليديٌّ
حادٌّ
يعمي مثل الليزر.
***
من يعرف من أكون؟
بصمات أصابعي
تتغيّر كل يوم.

***
كل شيء يتحرّك
ثم يتوقّف

إلى أيّ أفقٍ
تتجه اللحظة؟



أنيز كولتز (١٩٢٨م-) شاعرة وكاتبة من لوكسمبورغ. بدأت مسيرتها الأدبية بالكتابة باللغة الألمانية ثم انتقلت إلى الفرنسية، وهي اليوم واحدة من أبرز شعراء اللغة الفرنسية. حصلت في عام ٢٠٠٨م على جائزة جان آرب للأدب الفرنكوفوني عن مجمل أعمالها، وفي عام ٢٠١٨م على جائزة غونكور للشعر، من بين جوائز أخرى عديدة. نذكر من أبرز أعمالها: سيرك الشمس، أنفاس منحوتة، أناشيد رافضة، جدار الأبجدية، مجرّات جوّانية، سأولد ثانية، شموس صلعاء، وعالم من حجارة.

قصيدتان

آدم زاغاييفسكي شاعر بولندي

ترجمة: عبداللطيف شهيد مترجم مغربي

فابوريتو

تجدُ في جيب السترة
تذكرة مرور زرقاء لفابوريتو
(التذكرة، غير قابلة للتحويل).

التذكرة الزرقاء، أكبرُ قليلًا
من ختم جمهورية توغو،
تعدك بالتغيير، برحلة.

يذوب الطلاء في الذاكرة،
ينصهرُ لوز جبال الألب الثلجية.
الآن يمكن أن تبدأ الرحلة.

أنت في تكساس، على أرض مستوية،
بين أشجار بلوط دائمة الاخضرار،
لا تتذكَّر أي شيء.
من بين قنوات ضيقة تبحر
ضد التيار؛
وتعثُرُ على أنهارٍ جليدية ولون رمادي.

التذكرة بها ورد: بيدٍ واحدة،
لكنها لا تذكر الصحراء،
رتابة البحر المُتعِب،
الرغبة، ضابط الجمارك الخبيث،
ذاك الذي لا ينتظرك فقط وحدك،
جزر اللامبالاة والرماد.

سوف تبحر لمدة طويلة. ربما ستصل
هناك حيث يرقد قنفذ البندقية،
ماء... وذهب.
ربما ستصل إلى حيث تقف
أبراج البندقية الحمراء، أبراج مخلصة،
إبَرُ بوصلة فُقدت في المحيط.

نشيد المُهاجر

في المُدن الأجنبية نأتي إلى العالم
نُسمِّيها وطنًا، ما أقصر
الوقتَ للاستمتاع بأسوارها وأبراجها.
نسير من الشرق إلى الغرب، أمام عجلة
قرط الشمس المُلتهبة،
والتي من خلالها، كما في السيرك،
أسد مروَّض يقفز برشاقة. في مدن غريبة
نتأمَّل أعمال السادة القدامى
وبدون اندهاش نرى في اللوحات القديمة
وجوهنا. كنا موجودين
من قبل، عرفنا كذلك المُعاناة،
افتقَدنا فقط للكلمات. في الكنيسة
الأرثوذكسية في باريس آخِرو الروس البيض،
شُيَّاب، يبتهلون إلى ربٍّ...
في المدن الأجنبية
سنبقى، مثل الأشجار، مثل الحجارة.



آدم زاغاييفسكي هو مترجم ولغوي وكاتب وأستاذ جامعي وروائي وشاعر بولندي، وُلد في ٢١ يونيو ١٩٤٥م في لفيف في أوكرانيا، وتُوفي في ٢١ مارس ٢٠٢١م في كراكوف في بولندا. كان ينتمي لمجموعة «الآن» إلى حدود ١٩٧٥م. يُعد من أهم شعراء ما يُعرف بالموجة الجديدة في بولندا.

موسيقا أورفيوس

نور الدين محقق شاعر وباحث مغربي

مُوسيقا الحب

أحبك
وفي لهفة الحب
روعة الموسيقا
أحبك
في كل يوم
في كل ساعة
وفي كل دقيقة!
أحبك
هل أشعل في قلبك
نيران الشغف
ووهج الحقيقة
أحبك
أقولها صادقًا
وأنت ما رأيك
يا صديقة؟

قلبُ أوريديس

قلبها القاسي
قد حبس أنفاسي
وجعلني أعيد
حساباتي...
في مدى سعة حبي
وفي انعكاسات
مرآتي...
وفي رقة إحساسي...
هي بعيدة عني
ومنشغلة عني
وهي رغبتي القصوى
حين أفكر
وهي أملي البعيد
هي حبي الأقوى
وهي مبتغاي الوحيد
تعالي نشرب القهوة
معًا...
ونلعب الشطرنج
معًا...
ونغامر في الهوى
معًا...
تعالي نجعل من الحب
يوم عيد...
تعالي نعيش كما نرغب
ونريد...
ولا ترفضي لي طلبًا
إن الحب يصنع عجبًا
ويمنح للحياة معنًى...

مرآةُ العشقِ

في الحب
نعشق الروح
ونعشق الجسد
ونهيم بالمعشوق
نتبعه إلى حيث يكون
ونقطن معه في جنون
نفس البلد
ونشتاق إليه كلما غاب
ونفرح بلقياه
وحتى إن قسا علينا
وتاه في كبريائه
لا ننساه ...
فإن آمن بالحب
وضعناه في أعيننا
وأحببناه
وإن أنكر قولنا
سامحناه ...
ثم سامحناه...
وسامحناه...
فليس لنا في الحب
سواه ...!



قصص قصيرة جدًّا

حمزة كاشغري كاتب سعودي

القطة

استيقظ من النوم وهو يصرخ: «لم أعد أرى شيئًا، هناك أحد ما الْتهم عيني»!

اجتمع أهله حوله وهم ينظرون إليه بحزنٍ شديد. لقد أصيب بالعمى منذ سبعة أيام، وعلى الرغم من أنه لم يعد يرى شيئًا في الواقع، فإنه ما زال يبصر الحلم ذاته في كل ليلة، الحلم الذي يكرر مشهدًا حدث قبل سبعة أيام بالضبط؛ حين حاصر القطة في آخر الزقاق، القطة التي ظلت تحدق في عينيه بشجاعة، وكأنها كانت تنوي التهامهما.. قبل أن يفلق رأسها بالعمود.

مجرد صدفة

قالت لي فتاةٌ لا تعرفني: إنني أشبه شخصية قرأتها في رواية لا تتذكر اسمها.. قلت لها: إن عبارتها هذه وردت في رواية لا أتذكر اسمها.. والآن بعدما مضينا في دربين مختلفين تمامًا كما اقتضت الحياة، وبينما هي الآن ترتدي سماعاتها وترسم لوحة الساعة الرابعة والنصف فجرًا.. وبينما أنا أشرب الشاي وأكتب نص الرابعة والنصف فجرًا.. يتذكر كلانا اسم الرواية، ونكتشف في ذات اللحظة أننا نتحدث عن الرواية نفسها.

الرجل الذي تحول إلى شجرة

حين قرّر أن ينتظرها، نبتت مكان ساقيه جذورٌ كثيرة، سرعان ما انغرست عميقًا في التربة، ويومًا ما حين تعود، ستجده في المكان نفسه، وعلى الهيئة نفسها، ولكن بدلًا من ذراعيه النحيلتين ستحيطها أغصانٌ وطيور، وشعره الذي تحبه سيغدو ورقًا أخضر وكثيفًا، وحين تنطفئ عيناه، ستنبت ثمرتان مكانهما، أما قلبه.. فذلك مجرد خشبة!



اللحظة

طه العزعزي شاعر يمني

في الخوف نبتة تحتاج بقعة الكتف أن تحملها
لحظةً تتوضأ خارج الأصابع
بما لا يُقدر من الصح والغلط
بما لا يقدر من الارتجاعات
أهدهد بسمة الطين في سعة الخطو
وأدرك خطواتي التي تسربت
من طعنة الحظ
أضيع وراء الكلمات باحثًا عن يدٍ جديدة كي أكتب
وكي لا أكرر صوتًا ألفتهُ أذن السياق المُملة
أسوق لهاثي من غفوة فزعةٍ طالعًا من عين رغبتي.

لحظةً
لأجل أن أتناقل محاولات من سبق لهم التعثر
ولحظة
وقبعة من دم رخو
تسيل أصابعها على رأس الزمن العفريت
هي جزاء
من لا يرى بأصابعه الملطخة بالطعام
جوع الآخرين
جزاء من لا يعترف
بدم صار لطخة مرئية في عين الفُرجة الأممية
وزبالات النار.







صوت عبر الهاتف

جون خايرو خونييليس كاتب كولومبي **ترجمة: أحمد محسن** مترجم مصري يقيم في كولومبيا

قبل الانضمام للجريدة، عملت لستة أشهر في محطة إذاعية مُقدمًا لبرنامج ليليّ مهمته إيناس المسافرين في الليل. كنا نجري مقابلات، ونضع بعض الموسيقا، أو نتحدث عن موضوع محدد ونـردُّ على مكالمات المستمعين الذين يريدون إبداء رأيهم حول الموضوع، أو أن يقولوا شيئًا مثيرًا عما يخطر ببالهم. في البداية لم أحب الأمر، كان مملًّا وثقيلًا إلى حد ما، لكن مع الوقت بدأت في اعتياده. أحيانًا يتصل ناس في الحقيقة مثيرون جدًّا، ككاتب اقترح أن يقرأ عشرين سطرًا من عمله الأهم الذي رفضته عشرون دار نشر وتجهله عشرات المسابقات. كان الكاتب يؤكد لي أنه كان كتابًا عظيمًا لكن عدم الفهم كان متفشِّيًا في الوسط الأدبي. الخلاصة أنني تركته يقرأ سطوره العشرين الأولى، التي بدت أسوأ مما تخيلت. تلك الليلة لم أعلّق عليه بشيء، لكنني كنت مستعدًّا لأن أخبره في الليلة التالية. إلا أنني قبل ذلك تلقيت هرمًا من رسائل البريد وعشرات من المكالمات تهنئني على ذلك التوفيق.

السبب في ذلك أن صوت الكاتب والنصّ الذي قرأه عالجا كثيرًا من الناس من الأرق، فطالبوني من قبيل العمل الخيري أن أتركه يستمر في القراءة كل ليلة. في الحقيقة، لم يكن إنعاس الناس أخلاقيًّا تمامًا إذ كان عملي الإبقاء عليهم مستيقظين بقصص مثيرة. لكن هؤلاء المستمعين أكدوا لي أن أجهزة الراديو ستظل مفتوحة، وهكذا، حتى إن لم يكونوا يستمعون، سترتفع نسب الاستماع.

تلك الليلة قلت للكاتب: إن لدينا قسمًا جديدًا في البرنامج: «عشرون دقيقة للحُلم». كان النجاح قاطعًا. تلقى الكاتب مساعدات من الأشخاص الذين عالجهم من الأرق واستطاع نشر روايته. قصة أخرى من تلك المدة، هي قصة رجل كان قد فقد كلبه وظل على مدار أسابيع يكرر رسالة ليجده. كان مدهشًا عدد الأشياء الجميلة والحنونة التي يقولها ذلك الرجل لكلبه طالبًا منه العودة. وفي إحدى الليالي سمعنا نُباحًا على مدخل المحطة. ذهب مساعدي ليلقي نظرةً، وبالطبع، وجد بيبه؛ كلب من جنس الدوبيرمان، قوي كثور مصارعة وسعيد كفراشة. ما إن فُتح الباب حتى نفذ جاريًا نحو الأستوديو. وضعت الكلب في مكالمة هاتفية مع صاحبه وسمعت كيف كانا يتبادلان النُّباح وعبارات الحنان. جاء الرجل له. أذكر أن زوجة ذلك الرجل أتت لترافقه، لكن لا هو ولا كلبه أعاراها اهتمامًا. كان الرجل يعاملها باحتقار، ولا يتحدث إليها إلا ليعطيها أوامر. وزام الكلب حين حاولتْ أن تربّت على رأسه. شعرت بالأسى من أجلها، وتساءلت ما الذي يجعلها تستمر في مشاركة الحياة مع هذين الحيوانين. لم أعرف حتى اسمها.

أحيانًا كان يتصل أشخاص لإرسال رسائل حب. وفي إحدى الليالي بدأ في الاتصال قاتل يريد أن يرسل تعازيه لأقارب ضحاياه وتحية لمن سيموتون قريبًا على يديه. كانت عبارته المفضلة: «ها أنتم تعرفون، عليكم أن ترفعوا رؤوسكم كيلا تُذبحوا بسوء». حاولت أن أسحب منه بعض الخيوط مع محقق بجواري، لكنه أخبرني أن المحاورين الفضوليين كانوا ضمن ضحاياه المفضلين. كان القاتل يتحدث بأسلوب رفيع لشخص واسع الثقافة: يلقي هنا وهناك جملًا لجورج باتاي، وبشكل أكبر، لجيل دي ريز، صاحب الهولوكوست المشين. كذلك يرمي عالمَ اليومِ بالتهديدات، وأحيانًا يلقي قصيدة لجون كيتس أو لشكسبير.

كان مساعدي يقول: إنه مجرد مجنون، فأر مكتبات وبالتأكيد لم يقتل أحدًا، وإنه يفعل هذه الأشياء في



خيالاته وحسب. ألمحت إليه بذلك فأصدر ضحكة عالية. في الليلة التالية وجدوا راهبًا مذبوحًا على بعد عشرين خطوة من المحطة. لكن أكثر القصص إثارة من تلك المدة هي قصة سيدة بدأت في الاتصال كل ليلة لتحدثني عن أزماتها العاطفية، التي كانت كبراها عدم المبالاة التي يقابلها بها رجل كانت مغرمة به بشدة. حاولت نصحها بأن تفكر في شخص آخر، وأنه من الأفضل ألا تؤخذ الأشياء بالقوة في الحب. قلت لها: «الحب أبرد من الموت» مذكّرًا بفاسبيندر، لكن تلك المرأة كانت مهووسة.

محبوبها مساعد طبيب أسنان. شاب سمين قصير القامة له نفس عيون جون فويت الحالمة في فِلْم راعي بقر منتصف الليل حسب قولها. وهي موظفة في مخزن شركة تنفق الجزء الأكبر من راتبها على هدايا محبوبها. كان يقبلها دون وازع من ضمير، لكنه لم يستسلم لمطالب الفتاة، التي كانت تصف نفسها بسمراء مثيرة ذات عجيزة واسعة وصدر متوسط وابتسامة جميلة.

في إحدى الليالي بعد شهر كانت تتصل فيه كل ليلة، لم تحضر. أثار ذلك استغرابي، لكنني كنت أعرف أن الناس هكذا. ربما وجدت فتى أحلام آخر، أو على الأرجح اختارت، مثلي، أن تمضي بقية حياتها في مشاهدة الأفلام الكلاسيكية في التلفزيون. لكنها اتصلت في الليلة التالية وطلبت مني رأيي في حبها ذاك إن كان مستحيلًا أم لا. فكرت في الأمر وقررت أنَّ أكثر ما يناسبها أن تنسى ذلك المستغل. «أظن أنه لن يحبك أو يحترمك أبدًا، عليك أن تنسيه وتنتظري بإيمان وصبر. سيأتي أحد، دائمًا ما يأتي، تأكدي من ذلك». قالت هي: «أصدّقك، حضرتك شخص صادق. سلام». سمعت الطلقة وتخيّلت المشهد.

في اليوم التالي قدمت استقالتي.

القصة من مختارات قصصية بعنوان: أهلًا وسهلًا، بابلو سكوبار جابيريا. ومترجمة بإذن من الكاتب والناشر.



سوسن جميل حسن
كاتبة سورية

«مَوَجان» لشربل داغر
بين الشعر والتجريب في احتمالات النثر

في مجموعته الشعرية الصادرة من الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٢٢م، بعنوان «مَوَجان»، يمارس الشاعر شربل داغر الحفر في طبقات ذاكرته الشخصية، وزمنه في تقدّمه، متابعًا تحوّلات الجسد، مع تحوّلات المدينة، متمشّيًا في «شوارع القصيدة»، يلتقط المعاني قبل أوان قطافها، كعناقيد الحصرم في الدالية «يلسع فيما يلمع في إفاقة الأصابع على ما لا تحسن الإتيان به». وفي القسم الأخير «قصيدة: نافذة ومرآة»، من ثمانية نصوص، بين شعرية وأخرى يصنّفها الشاعر أنها تقع في برزخ بين الشعر والخاطرة، فيها حفر بماضيه الكتابي وتكوّنه الإبداعي، وتفكّر في كتابته، يقابل فيه حالته الكتابية بلفظ معجمي استخدمه في كتابه ترانزيت «كِينة»، يشير إلى «شرط الإنسان في وجوده»، فأحياه من خلال «قوّته الكامنة». هذا التعيّن في الموقع، أساس في التفلسف، عند هايدغر وقبله، كما يقول، وهذا ما دفعه في شعره لأن يجعل من اللحظة وجودًا في مكان ما.

في شوارع القصيدة

في حوار صحفي يقول عن شعره: «له مسالك خافية تتعدّاني، وإن تشملني في نهاية القصيدة، فالقصيدة قد تنطلق من لحظة ما، من لفظ أحيانًا، فأجدني أتبعها فيما أتخيّر ميلانًا ما، سواء للجملة أو لتدافع القصيدة». لربّما يمكن مقابلة العنوان «مَوَجان» بهذا التعريف، فالموج يعني من ضمن معانيه «المَيْل» والمَوَجان يمكن مقابلته بـ«مَيَلان»، ففي قصيدته «تمشيت بعد ظهر القصيدة»، تحيل جملة «بعد الظهر» إلى الإغفاءة الطافية، بما يمكن أن نسمّيه «مَوَجان» بين اليقظة والنوم، أما الزمن فهو القصيدة، وكأن الشاعر يضبط زمنه عليها، فيتمشّى في شوارعها لتبسطَ أمامه الجدران وتستدعي مخيلته تلاعب الصور بهذا التوتر «بين الطلب على الشيء، والتردّد في فتح مهاوي الغياب». هذا التدفق الرقراق مثل نهر بين البداية والمشتهى، تحمله مفردات الحركة والتنقّل: يعود، تمشّيتُ، ينبسط، يتقدّم، مسرّع، إبطاء، السائر، الخطوة، وصول، اندفاعة... تتوالف لتصنع ذلك المَوَجان.

لشغفه باللغة مساحة واسعة في قصائده: «كان يلهو باللغة، بل بتمدّد فيها ويقوم، بثقة الليّن، والطري، والعنيف، والمتراقص، والمتدافع، من حركات الإقبال عليها، في عجينتها، في خبزها الوهّاج»، ويناديها بشغف وحميميّة: «أيتها اللغة، يا رفيقة قيلولتي من دون نوم... دعيني أكُنْ حيث تكونين». وهو في علاقته العاطفية معها، تراه يلاعب الألفاظ: «يتطاير في المدى المشدود بيني وبينها رذاذٌ مثل (فقش) الموج». فكيف يكون للموج فقشٌ، والفقش يكون لغلاف هشّ يتهشّم بنقرة فيسيل ما بداخله، بينما الموج مفتوح على الفراغ بلا حدود؟ لكنها تبدو صورة جميلة، معبّرة، مبتكرة.

تراه في ضجيج الحياة ككائن في عزلته، غارق في تفاصيل عناصرها، «تراني من دوني في الدبيب لما يجمعني بغيري، من دون أن أكون أي واحدٍ منهم». بينما في قصيدة «ما قاله القميص لحبل الغسيل»، يؤكّد بالالتباس نفسه، بين الأنثى واللغة، ما يموج في داخله من موسيقاها وقوارير عطرها، وليس كما غيره «يزن الكلمات في موازينها»؛ لذلك

يرمي نصيحته: «لا تفحصْ، لا تتفقّدْ، القميص شرب من مائها، وحبل القصيدة طويل».

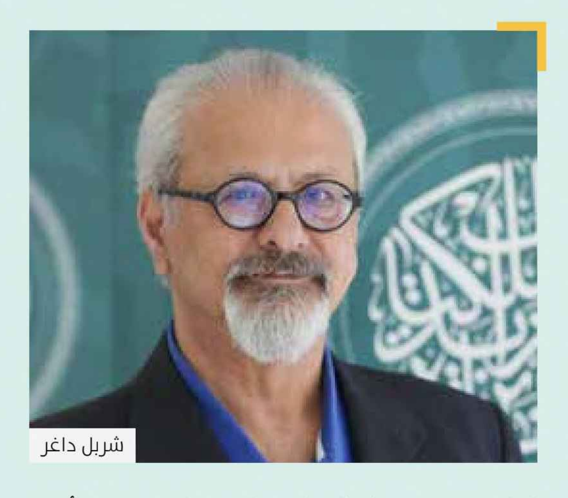
وهو في المَوَجان بين «الحين والحنين» و«هنا والآن»، يرسم العالم كما هو افتراض من حيث تحقّقه، ففي قصيدة «وجدوا، في الركام، أسنانًا حليبية» ينظر إلى ما لحق في المدينة بعد انفجار المرفأ، وكأنه الطفل الذي كان عندما سقطت أسنانه اللبنية، بينما «أسناني الخلّبية، تقضم بإفراط، إذ تتمرّن، في خفّة القراءة، على تناول الحروف مثل ثمار فوق أغصان السطور». فهذا الدمار أتى على ذاكرة الطفولة أيضًا، وأمّا ما لا يطمره الركام فهو: «يستلقي، يغفو، من دون قلق، في امتدادات الكلام الممتد بين العين واللسان، في انتظارات القصيدة». هي جذوة الحياة تتوهج إذ تلامسها نسائم القصيدة لتنهض من جديد غير آبهة بهواء ملوّث، فالصبي «يدرج في القصيدة من غير كمّامة أو مجاز»، القصيدة التي تحمل بصمتها الفريدة، لا تشبه غير نفسها، في بياض القلب الذي يغوص إليه «أبيض قلبي لا حبر له، ولا بحر لقافيته... له نثر يتشعّب في تهدّجات الصوت، أبيض قلبي يفتح سطوره لسواد بيروت».



جمالية الاحتمالات

تتكرّر كلمة الحظّ في قصائده، مثلما لو أنّه يؤكّد اكتناز المعاني وأوجه الحياة في الشعر، في احتمالية تشكّلها وتكوينها وسورياليّتها، «فيتدبّر خيطانًا قوية لطائرة ورقية: يعلو بها ويشد على خيطانها كمن بات أكيدًا في مشاغلة الحظ». هذا التكرار يحيلنا أيضًا إلى مَوَجان آخر، عدم اليقين «دعني أضرب موعدًا مع الحظ، وأقامر فيما لا يعود لي»، كما مفردة لعلّ، بتكرارها في جمل وقصائد عديدة، فتلقينا في تلك المساحة الضبابية نموج بين المأمول والمستحيل، «لعلّنا في وجهَي استعارة يرتعشان... من دون أن يبرحا مكانيهما»، الاستعارة التي تتكرّر في النصوص أيضًا.

في القسم الذي يحمل عنوان: «وداد عن بعد»، يمكن للبعد أن يحيل الخيال، مرفوعًا على خيمة اللغة، إلى فنّان يمدّ أسرّة الشهوة بما تحتاج من شراشف المتع لتبدو مواقعة القصيدة ظلَّ مواقعة الحبيبة، بكل ذاك السموّ والرفعة في لقاء الجسد بالجسد، «أوّل شجرة تصادفينها في



شربل داغر

الطريق بعد خروجك الصباحي: المسيها... هي يدي، أكتب أحيانًا لأنني أشتهيكِ». في قصائد هذا القسم نرى انزياحات مخاتلة، محبوكة بشغف القصيدة واشتهاء اللغة، وجمالية الاحتمال، كما في قصيدة «لعلّي في الرنين»، التي نكاد نسمع فيها صوت الكمنجات تئنّ بالرغبة، أو في قصيدة «كتابها مفتوح»، وفيها يرمينا الشاعر، كعادته، في ذلك الالتباس المثير بين الأنثى والقصيدة، فترى اجتماع الحسيّة العالية مع التسامي النبيل في الصور التي يشكّلها، «النازل أو الطالع، بين الثديين، صاريةٌ لشراع، ينشر ما يغوص في لججه، يتخاصر مع الهواء ويراقص الموج، في فقشه الفوّار».

الموسيقا تشغل نصوصه وتتصاعد ألحان خفيّة من إيقاعها، مع صور يتضافر بعضها مع بعض لتشكّل نصوصًا سردية، وهو ما يستدعي السيناريو السينمائي، كما في معظم نصوص القسم الأول «أيها الموت، يا جاري الأليف»، إذ تبدو اللقطات الشعرية كما لو كانت لقطات كاميرا، يشبكها خيط خفي موغل في عمق النصوص، وما يغلب في شعره اللقطات الخارجية، التي تنظر إلى العالم من خلال عدسته الداخلية، فقصيدة «قبل الموت بقليل» نصّ يفتح في مقدمته على المشهدية السينمائية، على الحركة، ترصدها كاميرا خلف عدستها مصوّر يسبر غور النصّ، ليفضي هذا المشهد إلى أسئلة الوجود الفلسفية، الحياة/ الموت. «ليس للموت ما يعد به، ليس له غير ما يستردّه من ديون الحياة المستحقة».

المسرح السعودي: قفزة وجب تحصينها

عبيدو باشا كاتب لبناني

في الانتظار شقاء. شقي المسرحي السعودي في انتظاراته، ولكنه لم يلبث أن حقق خرافته بسعرات وشعارات شخصية، قادته من متاهته بأسرع ما يمكن. الآن، هو في الآداب الأخرى؛ آداب بين الكلاسيكية وتجربة أشكال جديدة. مسرح يجلب تركيباته من تحقيق مقاربات أصحابه، بعد أن حققوا الكامن باستخراج الجذر التربيعي لمسرح موجود بقوة نفسه. الإيجاز هنا، جانب من موضوع واحد فقط ود أن يعالجه المسرحي السعودي بما يتمناه من شجر المسرح. ذلك أنه في لغته الملموسة، أو لغاته، المحددة في النصوص وتركيبات تظهر إبداعاتها، في تنوع من الإيقاع وحركة بناء الجمل والأوصاف المفاجئة وغير المتوقعة، يقع في الاكتظاظ لا في الثراء وحده.

كأن المسرحي يود كتابة زمنه سلفًا، من إحساسه بأن الزمن غدار. غدره ولا يريد أن يقع بغدره بعد. هكذا، يتضاعف حضوره في فضائه، دون أن يضاعف فضاءه. إنها ملحمة لا بد من اللحاق بها. إنه يراها على هذا الشكل وهو يريد تسديد الانتباه إلى هذه القفزة من نفسه لنفسه أولًا، ثم الآخرين، من إحساسه بأن الاستغراق ضرورة؛ لأنها جزء من أسطورة أو هلوسة قد تنتهي إذا فُتِحت الأعين في أية لحظة.





مسرحية الجثة صفر

الركض نحو الكمال

هذه حكاية مصير المسرح، هذه حكاية مصاير فردية لكائنات قفزت فوق السمات التقليدية للطائفة المهنية، طائفة المسرحيين، إلى عطارد المسرح. كل ما يكتب ويقدم على خشبة المسرح يعكس هذا النزوع؛ لأن المسرح يصنع من الروح، من لحم الروح، لا في دكاكين الحدادة. إنه إله لدى المسرحيين لا يزال يسبح في سماوات الشعوب القديمة وصولًا إلى شعوب الألفية الجديدة. لا يزال يعامل معاملة حسنة في العالم، ولكنه حديث الظهور هنا، بعد أن أقام في فوهات البراكين، يصنع من دون كلل أشياء بالغة الجمال والغرابة. جواهر وزينة للبشر ولغير البشر. يصنع أسلحة، دروعًا، شباكًا، شراكًا. امتياز نفسي ما دام المسرحي يمارس سلطته فيه، بعد مرحلة لم يحدث أن امتلك المسرحي أي شعور تجاهه، يتجاوز شعور الاحترام والهيبة.

الآن، تكثر الأفكار النيرة، وجهات النظر الأكاديمية، نصوص بلا حدود تخرج على الصمت بعد مدة انقطاع وانطواء عن العالم. تخرج من العزلة التأملية إلى ما يحدث عادة في بلاد العالم. غير أنه يحدث هنا متنقلًا ومنتقلًا من الأجواء الخفيفة إلى الذكاء والرشاقة والقدرة على التكيف والتحقق والتبادل والحذق. لا وقت لتعزيز المقترحات سوى بالدخول في نوع من أنواع العقل الدائري، حيث لا ينتهي نشاط إلا بنشاط آخر. هذا كتاب يصور النفس والشخصية، حيث تكمل الواحدة الأخرى في وظيفتين متصلتين. من المرحلة الفصامية لعزلة التمركز حول الذات إلى مرحلة الروابط العائلية المباشرة. المسرحي على عرش المسرح دفعة واحدة، في عالم المسرح النوراني. ولكن غير المتوازن. ذلك أن جعل النفس تروي قصة تبدأ من النهاية، يحاصر النفس بين الرماح والأكاليل. ذلك أنه جرى ما جرى في غمضة. كما لو أن أحدًا أخطأ خيول الربح، ثم وجدها دفعة واحدة على الطباع لا على الأعشاب. أرواح طليقة لا يزال أصحابها يرونها كالريش الخفيفة وسط التغيرات الكبرى في المملكة.

لا يزال ما يجري في المسرح فكرة غامضة إلى حد؛ لذا تحتاج إلى توضيح، بربطها بظلمة العالم البدئي. لا شيء، ثم كل شيء في لحظة بصرية واضحة وحادة. الخطة في الذهن، ولكنها لا تزال بعيدة من الدقة؛ لذا،

> **واجه المسرحيون السعوديون تعاظم القسوة عليهم، حين حاولوا أن يبنوا عمرًا ثانويًّا للمسرح على أعمارهم، ثم حين حولوا المسرح إلى عمر يخشون ألا يجيء مرة أخرى إذا مضى**

يركض المسرحي إلى الكمال دفعة واحدة. قفزة واحدة بعيدًا من المعايير والمؤشرات تسهم في تعريف الإدارة المستديمة للمسرح وتقييمها، لئلا يبقى منزل ريفي مهددًا بالتأثيرات العميقة الماضية. في حسابي أن هذه الحركة الأقرب إلى الاكتظاظ لا الثراء، لا يجري تبينها إلا من روح الدفاع عن المسرح بتكثيف حضوره في لحظات، في عبورات، في أفكار طارئة بين السياسة والأيديولوجيا والتماثل البيروقراطي.

مد المسرحيون أيديهم، لكي يجروا البطء القديم للمسرح (كما أردد أمام نفسي دومًا). وهو ما قادهم إلى القفز على وجه السرعة إلى الاشتغال كما لو أنهم على عجلات. بالحالين، واجه المسرحيون تعاظم القسوة عليهم، حين حاولوا أن يبنوا عمرًا ثانويًّا للمسرح على أعمارهم، ثم حين حولوا المسرح إلى عمر يخشون ألّا يجيء مرة أخرى إذا مضى. هذا الخوف من الوجود مرة أخرى على طرقات العدم أو تراجع المسرح إلى مرحلة الميتافيزيقا، دفع المسرحيين إلى تثمير الفهم أو إلى ارتجاله، في حال إصابته بألم اللحظات العسيرة وهم يسألون ماذا يفعلون بالفشل إذا ما عاد المسرح إلى موقع الصديق المخذول.

وإذ أحسب أن الحظ لن يتجمد مرة أخرى مع كتيبة المسرح، من تراوغ الأيام والأشهر والسنوات، أرى أن على أفراد الكتيبة هذه الخروج من الزوبعة، زوبعة حاكوها بالأصابع، الخروج منها لا الخروج عليها، بحيث يمضون إلى أيامهم الأخرى بهدوء أكبر. لأنهم وصلوا، ولم يعد ثمة خوف من ألا يصلوا، أو أن يكونوا آخر الواصلين. لم يولدوا بقميص المسرح المفتوح على الصدر، هذا صحيح. الصحيح من جهة أخرى، أنهم امتلكوا قراراتهم وأنهم حينما يفعلون إنما يفعلون بمحض قراراتهم، لا على الإيقاعات المؤلمة القديمة، على أعجوبة أخرجت المسرح من طفولته إلى طفولته المنقحة، ثم إلى أول


ياسر المدخلي


عباس الحايك


صالح زمانان

الرشد المكوي برقة الجراح، مع مسرحيين معروفين في العالم العربي فرحين بما أنجزوه.

الخروج من الزوبعة

ثمة ما يخشى وسط العيد، وسط الزوبعة، وسط الزحمة: أن يتعب المسرحي من قوة الجري أو أن يصاب بالربو، بحيث لا يستطيع أن يتنفس بسهولة. بحيث لا يعود المسرح يمشي على قدميه قدر ما يمشي إلى قدميه. بذلك مختصر واقع الحال. إذ ما إن نرفع الشوكة عن صحن المسرح حتى نضع السكين. وما إن نرفع الأخيرة حتى نغرف بالملعقة العسر واليسر: مشاركة في معرض الكتاب، عروض في الجمعيات، المناسبات، ندوات، حوارات، مشاكلات، مشاكسات، زرع الكآبة بالعلاقة بين المسرحيين وهيئة المسرح والفنون الأدائية، جلب الأسماء من الخيال بطرق مغلوطة، كما حدث مع عبدالحليم كركلا، لا ليساهم في تمكين المسرحي السعودي من أدواته، بل لإنتاج مسرحية تفيض بصور مسرحيات كركلا من «الخيام السود» حتى «بليلة قمر».

لن نشتم قصة صائد السمك هنا. أن تترك سلة السمك فوق الخشب الضار أو أن تمنح المسرحي صنارة لكي يصطاد سمكه. هذه من الدعوات المليئة بالمؤقت. حدث أن دعيت من قبل جهة في المملكة لكي أساهم في «معتزل الكتابة». لا أزال حتى اللحظة أنتظر الإيميلات الموعودة وتذكرة السفر. جلوس على الانتظار. لا ميزان، إذن لا احتراف. وهذا أسوأ من الذهاب أبعد من سوء الحظ. كلام عن صمود النصوص أسبوعًا على شباك التذاكر من سلطان البازعي الرئيس التنفيذي لهيئة المسرح. عنده، كل شيء عدو سوى النص. النص معياري


فهد رده الحارثي مكرما في مهرجانات دولية


سامي الجمعان


إبراهيم عسيري


إبراهيم الحارثي

عند الكاتب المسرحي السعودي، ولكنه لا يستطيع إخفاء متاع المسرح الآخر. ثمة مؤلفون، ثمة مخرجون، كأنهم خرجوا من بئر يوسف، كأنهم لم يعودوا يخشون أن تتهددهم العادات وما عادوا يرون الأضرحة بعد أن أنجزوا ما أنجزوه مع فهد ردة الحارثي (العراب)، من يقف على فاترينات قسماته الخاصة «تشابك»، «بعيدًا من السيطرة»... وعباس الحايك «عذابات الشيخ أحمد»، «مدق الحنا» وإبراهيم الحارثي «نعش»، «مظلة»، ياسر الحسن «مريم»، «بس يا بحر»، ياسر مدخلي، سامي الجمعان، سهام العبودي، صالح زمانان، من لم أكتف بقراءة بعض نصوصه بالإشارة ولا كمجرد أوراق، إذ قرأتها من تقبيل رأس صاحبها حين جاء إلى بيروت ليتركها بين يدي كالمذنبات، إشراق الروقي... وثمة أسماء أخرى لن تتهشم ولن تتعرض إلى الخداع إذا لم يجئ ذكرها.

رجال وسيدات في كتابة بعيدة من مفهوم ترك الدخان الكثيف لكي يخرج النص منه، بقلب مفهوم الخدمة. ثمة أسماء تكفي الإخراج ومن لا يرون في الإخراج مشاعًا سهلًا. أحمد الأحمري «سفر الهوامش»، «المحتكر»، عقيل الخميس «مجرد استفهام لا أكثر»، «مريم وتعود الحكاية»، مساعد الزهراني، ياسر المدخلي، فهد الأسمر، سامي الزهراني. ثمة أسماء أخرى، لا تحسب على المخرجين الطارئين، رجال إسعاف إذا لمسوا مواضع البؤس عالجوه. تبقى الدراسات كالتفاح في حقول المسرح، حيث أظهر الشريط الأخير على عين المتفرج حيازة نايف الفقي ماجستير في المسرح. وآخرين. حين تنبت أسماء أخرى في فتح أيدي الأشهر على مساحات الإدارة لئلا تبقى شاغرة كإبراهيم العسيري.

ثمة ما يخشى وسط الزحمة، أن يتعب المسرحي السعودي من قوة الجري أو أن يضحي الحماس فوضى لا مجرد تمرين يدوي وعقلي لفهم ما سيقع، أو أن تبدو التجربة أكبر من قميصها

لم يعد الأمر بالتأكيد مجرد ضربات خاطفة على وجه مشدود ولا تمارين عصبية. عبر الجميع إلى ريبرتوار لم يعد فيه التهور ضرورة. بدا التهور ضروريًّا فيما مضى. الآن لا، مع الخروج من المقامرة إلى معالجة الخلل، ثم إلى التجريب. التضاريس لا تكذب. القسمات ترجع إلى أثرها ما دام المصدر واضحًا. شباب، مجلون، مغامرون، واقعيون، مجربون، تغريبيون، تبعيديون، انطباعيون، تعبيريون، تكعيبيون، سورياليون، يتسلق المسرح أعصابهم وهم يضحكون بعد أن أدركوا أنهم لم يعودوا بحاجة إلى أحد. الآن، بعد أن تناسلوا في المسرح كما تتناسل كريات الدم، يعبرون سككهم.

لا خشية في هذا العبور سوى في جنوح القطار من فرط الحماس، من فرط الزحمة. ما يخشى أن يضحي الحماس فوضى لا مجرد تمرين يدوي وعقلي على فهم ما سيقع، أو أن تبدو التجربة أكبر من قميصها. إذ ذاك سيتمزق القميص وسيتهشم كل شيء بقسوة وبلا شفقة. إذ ذاك، سنعود إلى الجمل المنكسرة لا إلى صيد التنين؛ ذلك أن الفوضى نظام لم تفك شيفرته بعد. وقد يستغرق الأمر ما استغرقه مسرحيون تميزوا بشدة الصدق، حين قدموا أنفسهم كلها لجسد المسرح القوي/ الهش.



إسماعيل الرفاعي: حالة الكتابة والرسم

هي نافذة على السحر، وعتبة لعالم كامل يتكشف لحظة تلو أخرى

حوار: **عبدالله ميزر** صحافي سوري

استكشافات ومقاربات فنية جديدة يقدمها الفنان التشكيلي السوري إسماعيل الرفاعي في لوحاته وأعماله النثرية والشعرية، بعضها تدفعك إلى ملامسة مفارقات نشأت على امتداد آلام ومشاهدات بصرية سورية موجعة يتابعها الرفاعي بحزن من موطن إقامته الطويلة في الشارقة بدولة الإمارات العربية المتحدة.

الرفاعي صاغ من مرتع طفولته عالمًا قائمًا بذاته في لوحاته ونصوصه، فتستمتع معه- كقارئ ومتفرج- بنسائم السهول الخضراء في مدينته الميادين، حيث ينهمر الفرات دمعًا في عيني ذاك الطفل الذي كانه إسماعيل يومًا ما على ضفافه، ولا يزال ينبض (الطفل) بداخله حيًّا رغم توالي السنين.

تجربة التشكيلي السوري إسماعيل الرفاعي تضجّ بالحنين الزاخر، والروح العذبة، والصياغات الحداثية المستمدّة من الذاكرة الفراتية والمعايشة الحميمة مع بحر الشارقة وأشجارها وصحرائها، كاشفًا بذلك أغوار الذات المنفتحة على كل الجمال الكوني من حوله.

يحمل الرفاعي الكثير في جعبته، فهو فنان تشكيلي وشاعر وروائي، حاصل على بكالوريوس الفنون الجميلة من جامعة دمشق، وله مشاركات عدة على الصعيد العربي والدولي. نال العديد من الجوائز الفنية والأدبية منها جائزة دبي الثقافية (٢٠١٥م)، والجائزة الأولى في المعرض السنوي لجمعية الإمارات للفنون التشكيلية عام (٢٠١٣م)، وجائزة الشارقة للإبداع العربي عن رواية «أدراج الطين» عام ٢٠٠٦م، و «جائزة نقيب الفنون الجميلة- سوريا» عام ٢٠٠٢م.

له في الشعر مجموعة بعنوان «وعد على شفة مغلقة» عام ٢٠٠٢م، ومن أحدث إصداراته «عند منعطف النهر»، وهو عمل جامع بين الشكل الكتابي والتشكيلي بصورة خلاقة. عمله الأخير هذا دفعنا إلى هذا الحوار محمّلين بتوق إلى التعمّق أكثر في عوالمه التي غادرتها الألوان مع اندلاع الحرب في بلاده.. هذا الارتحال اللوني خلّف أجسادًا ووجوهًا غارقة في سواد يئنّ بصراخ صامت على شكل دعوة للتشبّث بما بقي من إنسانية وصفاء في دواخلنا، وتعزيزها في خدمة جماليات نحتاجها في زخم الأيام الراهنة.

التجريد لم يشبع شغفي بالتجريب والبحث عن صياغات بصرية تحمل بصمتي الخاصة

من التجريد إلى الإنسان

• لقد تحقق حضورك التشكيلي في المشهد الفني العربي، عبر العديد من المشروعات الفنية والأعمال التي قدمت صياغات جمالية مختلفة. في رأيك، ما أهم الملامح أو التحوّلات التي تأسّس عليها مشروعك الإبداعي حتى الآن؟

■ ربما يعود بي هذا السؤال إلى المرحلة التي أعقبت تخرجي من كلية الفنون الجميلة بدمشق، وبدء العمل على بلورة مشروع فني يحمل مقاربتي الخاصة.. آنذاك أنتجت مجموعة من الأعمال التي يمكن أن تندرج تحت تيار التجريدية التعبيرية، والتي سرعان ما تحولت إلى أعمال تجريدية خالصة.. غير أن تلك المرحلة لم تدم طويلًا، فالتجريد لم يشبع شغفي بالتجريب والبحث عن صياغات بصرية تحمل بصمتي الخاصة.. حينها وجدت نفسي مستغرقًا في تجربة جديدة تبحث في تحويرات الأشكال البشرية، وتحاول التقاط تلك الإلماحات الخاصة التي تستثير مزاجي الفني، سواء عبر الأعمال التي أنتجها بنفسي، أو عبر الأعمال التي كانت تأسرني قوتها التعبيرية والتشكيلية، خصوصًا في الإنجازات الفنية العظيمة التي يحفل بها إرثنا الإنساني.. وهكذا بدأت ترتسم ملامح تجربتي وتتعمق يومًا إثر يوم، إلا أن تلك التجارب كانت بدورها تفضي إلى تجارب وعوالم أخرى ينبغي اكتشافها.. وهكذا دواليك، فدائمًا ثمة شغف جديد وغواية تشكيلية أخرى تدفعني إلى سبر إمكانياتها واحتمالاتها البصرية والجمالية.

• هذه الإجابة تحيلني إلى سؤال آخر، فنحن نعلم أنّ علاقة مديدة تربطك مع مدينة الشارقة التي تعيش فيها منذ سنوات.. وحاليًّا أنت مستغرق في الاشتغال على مشروع «شجرة بيت الشامسي»؛ لماذا استهوتك هذه الشجرة.. وهل هذا المشروع أشبه بمحاورة مع المكان الذي تقطنه عبر شجرة؟

■ أنت تعلم أن تلك الشجرة أخذت اسمها من بيت عبيد الشامسي ولا تزال منتصبة في ساحته الكبيرة، وبيت الشامسي هو أحد البيوت التاريخية العريقة التي أعيد ترميها وتحويل غرفها العديدة إلى مراسم للفنانين، وقد شغلتُ أحد تلك المراسم لما يزيد على ١٣ عامًا.. ويبدو أن شجرة اللوز تلك التي كنت أراها يوميًّا صباح مساء وعلى امتداد تلك السنين، قد تركت في نفسي أثرًا أكثر عمقًا مما تصورته.. من هنا وجدت نفسي مستغرقًا في رسم تفاصيلها وأنا أترّصد تبدلات الضوء على أوراقها وأغصانها، وكأنها صورة الكون كله.. وكأن جذور تلك الشجرة الماثلة هنا أمامي، تمتد عميقًا في تربة الروح على الفرات.. وكأنّها الشاهد الأجمل على كل ما حدث من زخم وتحولات وتظاهرات فنية حفلت بها منطقة الفنون التي تحتضن بيت الشامسي في الشارقة، وهي أيضًا شارة للحنين والألفة، وباعث تشكيلي حافز لإنتاج صياغات فنية جديدة تستكشف الاحتمالات اللانهائية التي يمكن من خلالها مقاربة عنصر فني واحد.

يبدو أن الرماديات هي الأقدر على تمثل المأساة التي لا تزال تلقي بظلالها القاتمة على العالم بأسره

• منذ ما يقارب عقدًا من الزمن غلبت الألوان الرمادية على معظم أعمالك.. هل يمكن أن نعدّ هذا التحوّل لديك مرحلة مفصلية في مشروعك الفني؟ كيف يصف إسماعيل الرفاعي تلك الحالة؟

■ بالتأكيد، ولا شك أن ذلك يمثل مرحلة مفصلية.. فحين بدأت الألوان الرمادية تجتاح أعمالي وتنحسر الألوان تدريجيًّا حتى غيابها شبه الكامل، يبدو أنها كانت تتجاوب مع الأصداء العميقة والتحولات التي حدثت بداخلي جرّاء المأساة التي شهدها بلدي سوريا.. ويبدو أن الرماديات كانت هي الأقرب والأقدر على تمثل تلك المأساة التي لا تزال حتى الآن تلقي بظلالها القاتمة على العالم بأسره، والتي لا أعلم إن كان بمقدورنا أن نبرأ منها.. على كل حال، فإن ذلك التقشّف اللوني الذي طرأ على اللوحة، ترافق أيضًا مع جملة من المتغيرات في بِنية العمل الفني، سواء من حيث الكيفية التي رسمت بها العناصر والشخوص، أو من حيث التكوين والموضوعات التي تناولتها، وسمح لي أيضًا بالتوغل أكثر في التركيز على كنه الأشياء التي أرسمها وجوهرها الخالص.



عوالم الفنان والشاعر والكاتب

• كيف تدير العلاقة بين الفنّان والشاعر والكاتب بداخلك، وهل يمكن أن نعدّها حيرة أم تكامل بين ثلاثة عوالم بأدوات متباينة للتعبير عن مكنون النفس؟

■ لا أعلم. فأنا دائمًا ما أجد الوقت الكافي لإدارة تلك العلاقة على حدّ تعبيرك، والحقيقة أنني أشعر بامتنان كبير لامتلاكي تلك المقدرة، فكل جانب يمنحني متعة ومعرفة خاصة، والحقيقة لم أجد يومًا أي تعارض بين جانب الرسم وجانب الكتابة؛ إنهما بوابتان تفضيان إلى العالم ذاته.. حيث يكمن المعنى الذي نصوغ منه حياتنا، وحيث الروح في صورتها البهية.

• «عند منعطف النهر» كتابك الأخير مشروع يربط بين الرسم والكتابة، بين الريشة والقلم، فهل هو بحث عن أفق جديد يتصالح فيه إسماعيل الرفاعي كمبدع مع ذاته فنيًّا أم إنه طرح فني جديد؟

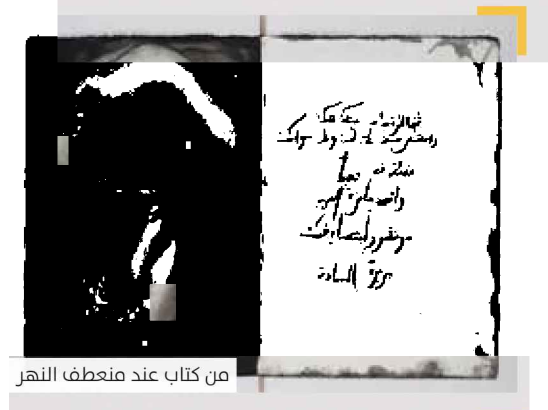
■ لا شيء يضاهي الحالة التي أشعرها وأنا أدوّن نصوصي على ورق الدفاتر المصنوعة يدويًّا، وأرى الحبر وهو يتجلى تارة على شكل حروف وأخرى على شكل رسومات تتماهى وتلك النصوص، أو تخلق بعدًا آخر لها. إنها بمنزلة نافذة أخرى على السحر، عتبة لعالم كامل يتكشف لحظة لحظة، وغالبًا ما تمضي ساعات طوال من دون أن أشعر بمرورها حين أكون مستغرقًا بالاشتغال على إحدى تلك المخطوطات، فما إنْ أغادر المرسم حتى أعود إليه وأنا بحالة من اللهفة والشغف لرؤية ما يمكن أن يتجسد أمامي في تلك اللحظات. وبالتأكيد هو لي أفق فنّي جديد.. مساحة من الكشف يتّحد فيها الكاتب مع الرسام.. الشاعر مع المصوّر. وكلّ ذلك يحدث في حالات لا يمكن وصفها أو مقاربتها بالكلمات.. هنا تكمن أهمية أن تؤثث عالمًا كاملًا من الألوان والخطوط والحروف التي تحمل نبضك، وتحمل توقك وشغفك لصياغة عالم بديل.. خارج ذلك الصخب والضجيج الذي يملأ الأشياء التي تحيط بنا.. ولعل كتاب «عند منعطف النهر» بقسميه «دفتر الطفل»، و«دفتر الرسام»، هو الإصدار الأول لمثل هذا النوع من المشروعات التي أعمل عليها.

• الأم، نهر الفرات، الطفل، الرسام.. شخصيات مفصلية في عملك، تُشعر القارئ أن حنينك ينبض في كل لحظة، فتبقى في منعطف روحي لا تستطيع تجاوزه. هل ما حدث في سوريا يجعلك تعود إلى الذاكرة التي تفوح منها رائحة الفرات، وتتشمّم نسائمه في رحاب ذكريات نقية؟

■ بالتأكيد ما حدث في سوريا كان له دور كبير في صياغة الجملة البصرية والسردية التي ينطوي عليها كتاب «عند منعطف النهر».. خصوصًا في القسم الأول الذي حمل عنوان «دفتر الطفل» فالعالم هناك يتبدى من خلال عيني طفل يتأمل انعكاسات عالمه المتداعي الذي يموج على صفحة الفرات.. ويحاول استعادة تلك الأمكنة والوجوه الحميمية التي ما زالت تنبض في كيانه، وكأن تلك الاستعادة محاولة للتشبّث بذلك العالم النقي قبل أن



من كتاب عند منعطف النهر



من كتاب عند منعطف النهر



من كتاب عند منعطف النهر



من كتاب عند منعطف النهر

تتمكن الحرب من تقويضه، وهي أيضًا تمثل حالة من الإصرار على التمسك بالجمالي والوجداني في ظل هذه المعمعمة المدمرة. أما في القسم الثاني «دفتر الرسام» فالمفردات ذاتها حاضرة.. غير أن الراصد هنا هو الرسام الذي صار عليه طفل الفرات ذاك.. وهنا يتجلى العالم مرة أخرى.. إنما على شكل حوار بين الفنان ولوحته، أو بين اللوحة ومبتكرها.. وبينهما عالم كامل يتشكل ويتهدم مرة تلو أخرى، وأزمنة تنوس ما بين الصورة المستعادة والصورة المتشكلة من أنقاض عالمٍ تغيرت ملامحه كثيرًا.. إلا أنه بقي على حاله في صميم روحه وتضاريس ذاكرته التي لا تزال تنسكب على سطح القماش بأشكال وهيئات متجددة.

إمكانيات جديدة للحياة

• **إذًا الفن لك هو حالة استعادة وتجاوز.. أو حالة تتسامى بها على الراهن أو العابر وصولًا إلى الجوهري والماثل على الدوام في الحالة الأكثر سموًّا للإنسان ألا وهي الفن. أليس كذلك؟**

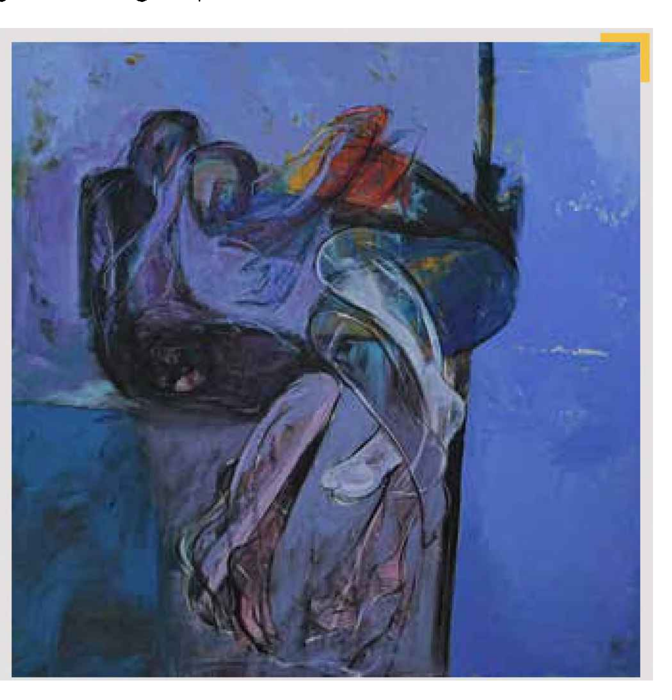
■ بالتأكيد.. الفن لي هو السبيل الأكيد لخلاص حقيقي.. وهو الأكثر اتصالًا بالذات المبدعة، والأكثر تعبيرًا عن الجوهر الإنساني برمته.. كما أنه الأقدر على تمثل المعاناة أو المأساة التي أوجدها الإنسان بنفسه، وهو الأقدر أيضًا على تجاوزها وخلق فسحة شاسعة من الحلم، خارج المفاهيم الإثنية أو العرقية، أو خارج الانتماءات الضيقة التي جعلت الإنسان أكثر عزلة، وأكثر افتراقًا عن كينونته الأصلية، وبعبارة أخرى.. ربما يكون الفن في نهاية المطاف هو المنجاة لنا في ظل هذا المد الجارف من التسليع والاستهلاك ومن التيارات والأفكار المتناحرة. وإذا كان تاريخ الإنسانية منذ فجرها البعيد، هو تاريخ الحروب والدم، فثمة تاريخ آخر صاغه الشعراء والفنانون أيضًا، الذي لا يزال هو المثال الأكثر وضوحًا عن معنى الحياة وجدواها.

• **ألا ترى معي أن هذا الكلام، يمكن أن يكون مثاليًّا جدًّا، ولا سيما في عصر تحكمه كلّ العناصر أو المكونات التي تكون ضده في نهاية المطاف؟**

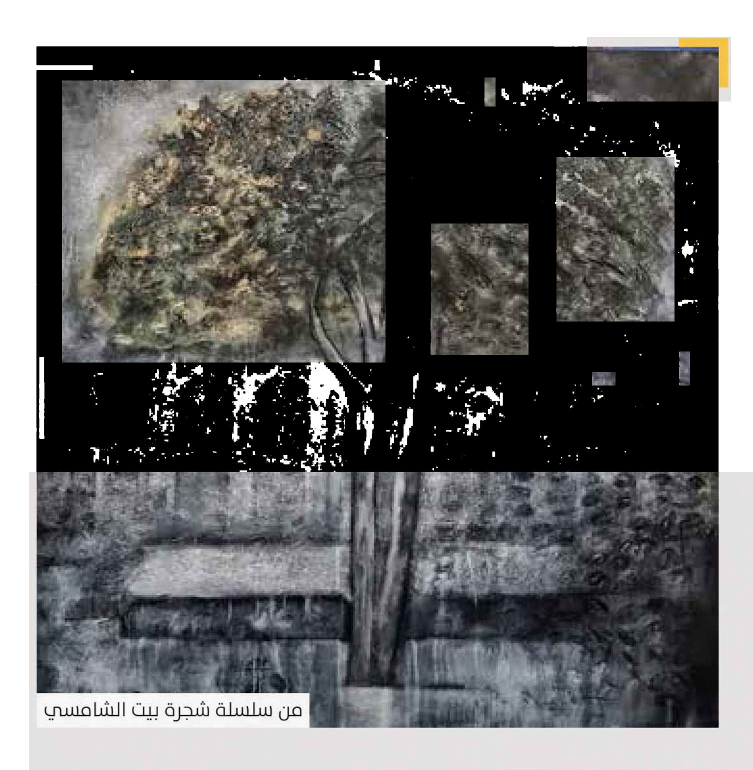
■ ربما.. لكنه لي، هو الخيار الذي اتخذته في حياتي، والذي يشكل أحد الدوافع التي تجعلني على امتداد عقود أتوجه يوميًّا إلى مرسمي، وأنا أكتشف في كل لحظة إمكانيات جديدة للحياة ومعاني جديدة تتوالد من تلقاء نفسها، سواء في سياق اللوحة أو في سياق النص. إنّ خياري هو الحلم، وتقديمه بوصفه حقيقة.. وأيضًا مقاربة الحقيقة، والتعبير عنها بوصفها دافعًا للحلم، وما بينهما نتنفس لحظات المتعة التي يقدمها لنا الفن.. ولعل الفنان هو ذلك الكائن الذي يسير على الخطوط الفاصلة بين الواقع والمخيلة، وبين الحقيقة والحلم، وهو إذ يفعل ذلك، فإنه يقدم صيغة تجمع بينهما وتتجاوزهما في الوقت نفسه.

• **يعود ذلك بي إلى سؤال حول المرحلة التي استعرت بها موضوعة المسيح عام ٢٠١٥م، والتي حسب علمي شكلت إحدى مقارباتك الفنية التي تزامنت مع احتدام الحروب في سوريا. لماذا هذه الاستعادة؟ وما مدى أهميتها على مستوى تجربتك الإبداعية؟**

■ تلك مرحلة فارقة في تجربتي الفنية.. أولًا لأنني لم أقصد مطلقًا هذه الاستعارة، فقد فوجئت بها كليًّا، بمعنى أنه لم يخطر ببالي هذا الموضوع من قبل، غير أني وجدت نفسي منساقًا إلى رسم تلك اللوحات التي كانت تتدفق من داخلي وكأنها فيض لا يمكن



إيقافه، والتي عمّقت أيضًا فهمي للفن، بوصفه حالة سرّية لا يمكن إدراك كنهها أو الإحاطة بها. وثانيًا لأنها كانت تمثل لي نقلة نوعية على مستوى صياغة اللوحة والتحولات التي طرأت عليها، من ناحية تحوير العناصر وكيفية معالجة الرماديات، وأيضًا تقديم تلك الموضوعة القديمة وربما المستنفدة، بصياغات معاصرة وجديدة كليًا.


من سلسلة شجرة بيت الشامسي

التقاط اللحظات الفارقة

• ثمة مفارقات كبيرة في الموضوعات التي تتناولها، بين تلك الموضوعات الملحمية مثل موضوعة «العشاء الأخير»، والموضوعات اليومية والبسيطة مثل موضوعة «شجرة بيت الشامسي»؛ كيف تفسر ذلك؟

■ أعتقد أنه على الرغم من الاختلافات البادية في الموضوعات، فإنهما يتوسلان الغاية ذاتها.. بمعنى الإشارة إلى الجوهري والإبقاء عليه، والتقاط تلك اللحظات الرهيفة والخاطفة التي ربما لا يُنتبَه إليها، فعلى سبيل المثال، إنّ لفت الانتباه وإعادة الاعتبار إلى شجرة اللوز تلك والإمعان في رصد تفاصيلها، هو بطريقة ما إعادة الاعتبار إلى كثير من الأشياء التي لم نعد نراها أو نستشعر أهميتها، رغم قربها منا ومعايشتنا اليومية لها.. وهذا ذاته ينطبق على الحياة نفسها التي نعيشها من دون أن نحياها بالمعنى الحقيقي. وربما ينطبق الأمر ذاته على تلك الموضوعة الملحمية التي جرى تصويرها واستعادتها بالتركيز على تلك اللحظات التي كانت لحظات فارقة في تاريخ البشرية.. حيث الصليب الذي حمله المسيح على كتفه ذات يوم، ما زلنا نحمله بدورنا دون أن نشعر بذلك، وحيث الخلاص الحقيقي هو الخلاص من ذواتنا المنقسمة على نفسها والمتشظية في الاتجاهات كلها.

إن التوقف لحظة وتأمل ذواتنا في لحظة من الصفاء، قد يكون أكثر أهمية وجدوى من الانشغالات الدائمة التي نقذف أنفسنا بها، من دون جدوى، ونحن نعتقد أننا بذلك نمنح حياتنا المعنى، لكننا في حقيقة الأمر لا نفعل سوى تكريس المزيد من العزلة والاغتراب والافتراق عن ذواتنا وعن الآخر. ومرة أخرى علينا فقط التوقف لحظة، وإرهاف السمع إلى صوتنا الداخلي والإنصات إلى خفقة القلب، خارج سيل الضجيج الذي يحف بنا من كل حدب وصوب.

> **إذا كان تاريخ الإنسانية هو تاريخ الحروب والدم، فثمة تاريخ آخر صاغه الشعراء والفنانون، لا يزال هو المثال الأكثر وضوحًا عن معنى الحياة وجدواها**

• هل لنا أن نختتم حديثنا بالسؤال عما تضمره في جعبتك من مشروعات مقبلة؟

■ على صعيد الرسم.. ما زلت مشغولًا باستكشاف مقاربات جديدة لشجرة بيت الشامسي، ومن يدري لعلها تمنحني ثمارها في نهاية المطاف.. أما على صعيد المشروعات التي تجمع بين الرسم والكتابة.. فأنا أشتغل أيضًا على كتاب شعري جديد، يتضمن قصيدة طويلة ورسومات تتشكل وتتنامى على امتداد النص، وهي تحمل أيضًا صوتها الخاص، بحيث يتواشج ويتكامل النص البصري والشعري في تجربة فنية واحدة.



عبدالله العثمان:
أكتب الشعر باللون والضوء والفراغ والمساحات

حوار: أحمد العياد

من الشعر كانت الرحلة الأولى للفنان والشاعر عبدالله العثمان، وبدأت حكايته من خلال ديوان «قد يحدث هذا الفراغ مرتين» و«ذاكرة متأخرة عشر دقائق».. بعد ذلك كانت النقلة الفنية من خلال عمله الفني «التعذيب من غير لمس» الذي حقق نجاحًا فنيًّا كبيرًا وعرض في عدد من المعارض الدولية. شارك عبدالله العثمان بأعماله المثيرة للأسئلة في معارض وتظاهرات خليجية وأوربية. فشارك في بينالي فينيسيا ٢٠١٣م، وفي معرض جماعي في أسبوع الفن في هولندا في عام ٢٠١٣م، وفي معرض في بيت السفير الأميركي في عام ٢٠١٥م، وفي معرض فن جدة ٢٠١٥م، ومعرض فن دبي ٢٠١٥م، ومعرض فن ماربيا ٢٠١٥م، ومعرض فن برلين ABC في عام ٢٠١٥م. وأقام معرضًا شخصيًّا في الرياض في عام ٢٠١٤م. وكانت آخر مشاركاته من خلال معرض صحراء X العلا من خلال عمل جغرافيا الأمل، وعمل بعنوان اللغة والمدينة في بينالي الدرعية، الذي أقيم في ٢٠٢٢م.

عبدالله العثمان تحدث لـ«الفيصل» عن تجربته وعن أعماله المقبلة وعن مصادر إلهامه.

• نبدأ من النهاية.. عن آخر أعمالك الفنية المعروضة.. «جغرافيا الأمل» في العلا.

■ شاركت هذا العام بعمل فني اسمه «جغرافيا الأمل»، حيث عملت على فكرة السراب في الصحراء، والدور المهم الذي صنعه في صحراء الجزيرة العربية التي ألهمت الناس بالحث والبحث. فكرة العمل عن رؤية الأمل في السراب، وكيف يعطي مساحة لتحريك المخيلة ويصنع ذهنية إبداعية في الجزيرة العربية من خلال هذه الحالة أو الظاهرة الكونية. هذه الظاهرة جعلت الناس تتحرك بحثًا عن الماء إلا أنهم يجدونه سرابًا في النهاية، لكن هذا الدافع في الحركة صنع أملًا واكتشافات جديدة على مستوى التخيل والأماكن والتحديات التي عاشوها. من هنا التقطت هذه الزاوية في التناول وكيف أنها أثرت في الثقافة العربية، بدءًا من قصة السيدة هاجر وولدها «إسماعيل» في البحث عن الماء، التي صنعت حضارة ماء زمزم، فأخذت أقدّم الخرائط التي تكوّنت في جبل الصفا وجبل المروة، حيث دمجتها بعضها مع بعض، وكوّنت منها مجسمًا يخلق سرابًا واقعيًّا وحقيقيًّا في الأرض، وبه فانتازيا.

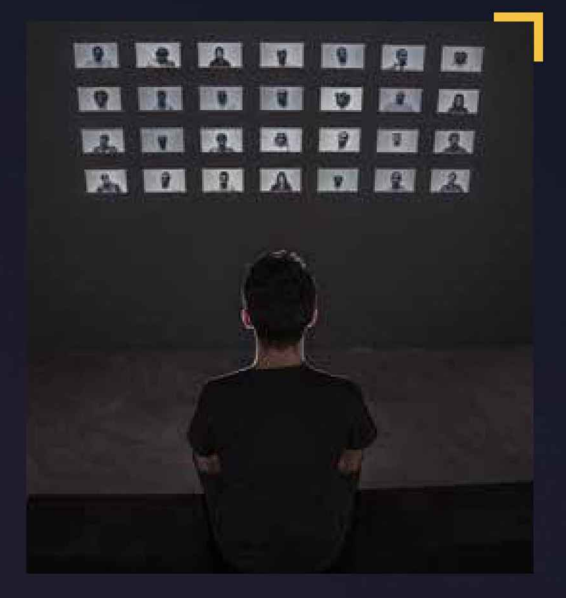
• في الوقت نفسه شاركت بعمل في بينالي الدرعية بعنوان «اللغة والمدينة».





■ بدأت هذا المشروع في العام الماضي من ناحية توثيق اللغة ودورها في العمارة والمبنى، أي أن اللغة حين توضع على مبانٍ معمارية تدخل في التكوين البصري والفكري للعمارة. هذه الزاوية لم تكن مطروحة في الأبحاث، ولقد رأيت فيها جانبًا مذهلًا حول تأثير اللغة في المبنى وكيف تأثر المبنى بالتصاقه باللغة، أي ذاكرة اللغة نفسها، والأشخاص الذين اختاروا هذه الأسماء، حيث وثقت تجربة اللغة في المدينة من ناحية الخط

الزمني لتاريخ العديد من الأماكن والشوارع.. هناك خط زمني للتسميات وكيف بدأت تسمية الأماكن والشوارع والمحلات والحارات وغيرها من الأماكن. وخط زمني أيضًا للمواد، أي كيف استخدموا المادة في كتابة العناوين، فاكتشفت رحلة مذهلة.





• **عدت لأي تاريخ على وجه التحديد؟**

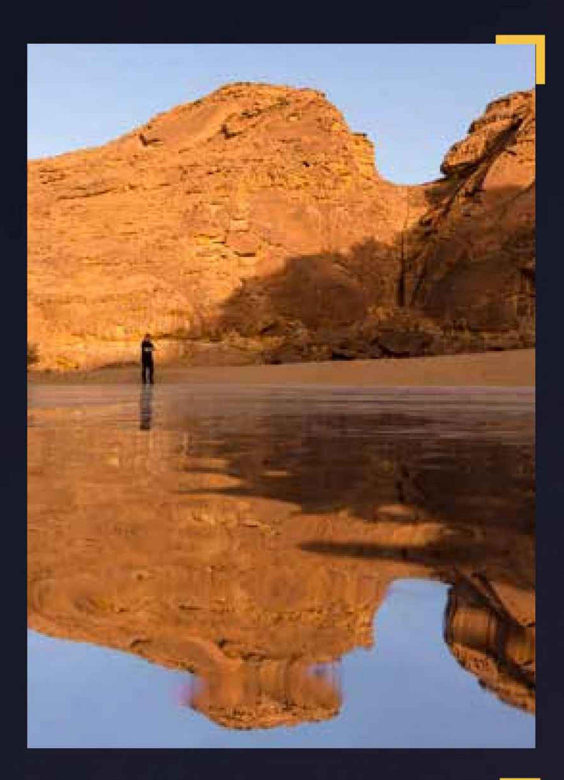
■ إلى ما قبل السبعينيات من القرن الماضي، حيث «تتريكس» أقدم لوحة كانت موجودة في الديرة على أحد المباني، والأولى في إدخال خامة الثياب، لدرجة أن الناس كانت تسمي الثياب «تتريكس» في ذلك الحين على اسم الشركة. وبالتالي يمكننا الوصول لأنثروبولوجي التاريخ الاجتماعي والإنساني من خلال اللغة والتسميات، فشارع «إبليس» مثلًا في السليمانية وشارع «الدركترات» مثلًا يعطيك فرصة معرفة أنه حين دخلت الدركترات في بناء المدينة كانت موجودة في تلك المنطقة. وتسمية مطعم الرومانسية مثلًا المعروف بكونه للأكلات الشعبية. على هذا النحو عملت على خلق وتوثيق وتفكيك اللغة الموجودة على المباني المعمارية من خلال الأنثروبولوجي.

• **عملك في البينالي حقق نجاحًا شعبيًّا وكان فعلًا لافتًا بشكل كبير مقارنة ببعض الأعمال النخبوية ومنها**



أعمال لك كذلك. هل لديك توقعات مسبقة عن حجم إقبال الجمهور على العمل؟ أم يختلف الأمر بحسب المعرض والمكان؟

■ بالفعل هناك أعمال يتصل فيها الجمهور بشكل مباشر، ففي هذا العمل نجد الأضواء والألوان والتسميات تجذب الزائر، فمثلًا قد تقرأ «ملحمة المستقبل»، أو لوحة قديمة مرَّت عليك في حارتكم، أو تجد خطًّا من الخطوط القديمة التي انتهت، أو تلك التي كانت موجودة في مجلة ماجد أو جريدة الرياض، وبالتالي تُحرك فيك نوستالجيا كثيرة وتجذبك الألوان.. التكوين عمومًا ساعد على تفاعل الحضور معه والوقوف أمام هذا العمل. لذلك بعدما عُرض في بينالي الدرعية اختاروه للعرض في بينالي ليون في فرنسا، وهذا أسعدني كثيرًا لأن التجربة أصلًا باللغة العربية، ولأجل اللغة في حد ذاتها، لكنها تتضمن بعدًا عالميًّا يمنح فرصة اختبار الفكرة في لغة أخرى.



مصادر الإلهام

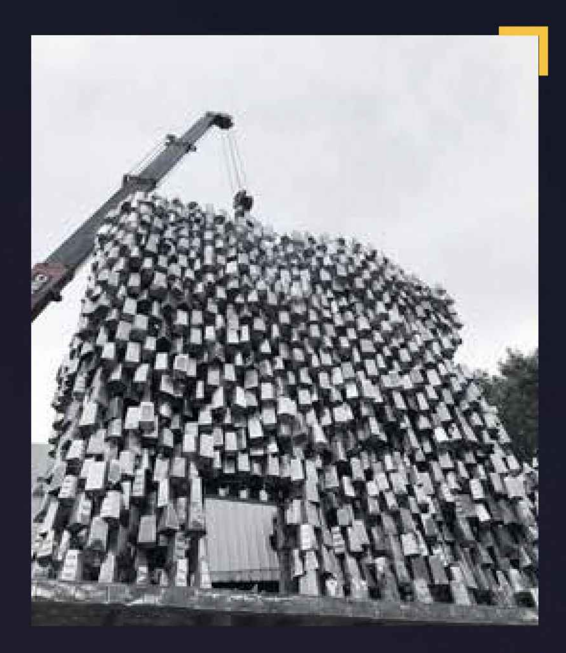
• كيف يتشكل العمل الفني بالنسبة لك؟ أو بمعنى أدق كيف تستلهم هذه الأفكار؟

■ أعتقد أنه التراكم الذي بنيته عن الموضوعات التي بحثت وقرأت فيها واطلعت عليها سواء في الشعر أو الرواية أو الموسيقا أو السينما. هذا الوقت الذي قضيته في الاطلاع صنع حالة من التراكمية المعرفية والانتباه للحالة الإنسانية والاجتماعية والفكرية والفلسفية، وبالتالي أصبح عندي حالة تأمل دائم. لحظات التأمل هذه مع التراكم المعرفي قد تصل بك لحالة ما أو ترقب شيء يمكن إضافته في جملة أو حكاية فنية. ليس عندي طقوس، أتفرغ وأعتكف بحثًا عن فكرة فنية، إذا جذبتني الفكرة فإنها تفرض نفسها عليّ فأصدقها أكثر من نفسي، أصدق أنها لي؛ لأن الأفكار كثيرة وتتطاير بين الناس لكن المهم بالنسبة لي أنها تأتيني وأنا آتيها بشكل مُلحّ. لا أبحث عن فكرة، بل أبحث عن حالة متضادة ومتسقة في تكويني؛ لأنني إذا دفعت نفسي للبحث عن فكرة سأتحرك في السياق نفسه الذي يتحرّك فيه الناس، فنصبح متشابهين في النتائج، وكأننا نستخدم قوالب جاهزة لإنتاج حالة إبداعية.

لا أبحث عن فكرة، بل أبحث عن حالة متضادة ومتسقة في تكويني؛ لأنني إذا بحثت عن فكرة سأتحرك في السياق نفسه الذي يتحرّك فيه الناس، فنصبح متشابهين، وكأننا نستخدم قوالب جاهزة لإنتاج حالة إبداعية

• بمتابعة مسيرتك نجد أنك لا تسير في مجال محدد منذ البداية، فقد بدأت بالشعر، ثم دخلت فجأة في مجال الفن المعاصر.. كيف تسير وما دليلك في قادم الأيام؟

■ ميزة الشعر أنه موجود في مجالات عديدة؛ فهناك سينما شعرية وهناك الفن في صورة شعرية. أما حالة الشعرية فيعيشها الإنسان حتى مَنْ لا يكتب الشعر، فهي مرتبطة بالإنسان عمومًا وبكل الفنون؛ لذلك حتى الشخص الذي لا يرتبط بعلاقة مباشرة بالفنون هو يمارس حالة شعرية دائمة في حالاته اليومية وفي تجلياته. الشعر أعطاني اللغة وأعطاني تطبيقات هذه الشعرية في تكوينات جديدة، فأنا أكتب الشعر مثلًا بالصراخ والقفز والركض واللون والضوء، أعطاني مساحة ترجمة



الأشياء اللغوية، وتركيبات الجملة الشعرية من كتابتها بلغة الكلمة إلى تنفيذها بالصوت والضوء واللون والأداء والفراغ والمساحات.

صناعة الإبداع

• أصبح للفن المعاصر في السعودية العديد من الفنانين ومعارض عديدة، لكن متفاوتة المستويات.. اللافت منها قليل جدًّا.. هل يمكن عدّها «موضة»؟

■ لأن تجربة الفنون بشكل عام جديدة لدينا، وبالتالي صناعة التجربة الإبداعية تحتاج لوقت حتى تصل لمستويات كبرى، فلا تزال الرحلة في أوجها. لا يوجد لديّ تصوّر عن أي مرحلة نعيشها حاليًّا من مراحل النضج الإبداعي على المستوى التجاري، لكن لديّ إيمان شديد بما لدينا من إرث وتراث فريد، يمكننا استخدامه في الفنون والوصول به لنتائج تصل لكل مكان في العالم. هذه الثورة المعرفية التي شكّلتها الثقافة مادة خام صالحة للاستخدام.. «جيل يصنع تجربة ليأتي الجيل الذي يليه ليستفيد من تجارب سابقيه، ثم ينطلق هو في تجربته الخاصة. هذا التراكم هو ما نحتاجه،

الشعرية حالة يعيشها الإنسان حتى من لا يكتب الشعر، فهي مرتبطة بالإنسان عمومًا وبكل الفنون





وأعتقد أن الوقت هو الرهان، وأنا مؤمن أن الزمن سيثمر تجارب مذهلة».

- **ما جديدك فيما هو مقبل؟**

■ أعمل حاليًّا على عمل فني يُحاكي الطبيعة من خلال الرائحة واللون، فمع البحث اكتشفت أن اسم مدينة «الرياض» مشتق من الروضة، التي هي مجموعة نباتات مثل «روضة نورا» و«روضة خريم». هذه النباتات التي شكلت علاقة مع الطبيعة في وجدان المدينة تُرجمت في الشعر وفي الحياة اليومية. لذلك أريد توثيق هذه الحالة الشعبية من الاتصال بالطبيعة، مع التركيز على التاريخ الطبيعي الكبير لهذه المدينة.

- **ما عنوان هذا العمل؟**

■ «الروضة». استخلصت من هذه الروضات ثلاث نباتات؛ منها الخزامى أو القرقاص والنفل ومجموعة نباتات أخرى نستخلص الرائحة من زيوتها، ثم نستخلص منها درجات اللون، إلى أن نتجه في رحلة داخل الرائحة واللون، أي: تجريدي اختزالي عالي في الرائحة واللون.



سعد البازعي
ناقد سعودي

بهجة الفن أمام الدمار

قصيدة الشاعر الأيرلندي وليم ييتس (١٨٦٥-١٩٣٩م) «حجر اللازورد» Lapis Lazuli ترسم رؤية لطبيعة الفن ودوره، ماهيته وأثره، ما الذي يكون به الفن فنًّا، سواء كان شعرًا أو مسرحًا أو نقشًا على حجر؟ وهذا لون من التأمل يشيع في الشعر الغربي الحديث، وهو في الوقت نفسه لون أثير لدى ييتس نفسه. نجده في قصائد كثيرة، لعل أشهرها قصيدته «الإبحار إلى بيزنطة»، حيث تمثُل المدينة العتيقة، ممثلة للإمبراطورية الرومانية الشرقية، أو القسطنطينية، بوصفها مدينة اتصفت بتعالق الفنون والثقافات، وتألقت بعمارتها وفنونها المختلفة. ذلك التعالق والتألق يتكرر في «حجر اللازورد». فالقصيدة، كما ذكر الشاعر الأيرلندي نفسه، استدعاها النظر في نقوش على حجر من اللازورد، وهو حجر كريم، أهدي إليه، وفي النقوش مشهد لحكماء صينيين يقفون على قمة جبل ويتأملون ما تحتهم.

جوهر الفن في واقع متغير

لكن قصيدة ييتس كتبت في ظل ظروف تاريخية مأساوية هي الحرب العالمية الأولى وما صاحبها من عنف ودمار. كان السؤال الملح حينها: ما دور الفن في ظروف كتلك؟ الفن متهم باللاجدوى واللامعنى وعدم الاكتراث في وقت تساقط فيه القنابل ويموت الناس. ذلك ما يراه، حسب ييتس، من لا يدرك معنى الفن فينظر إليه من زاوية عملية أو شديدة الواقعية، أي الزاوية التي تنتظر من الفن والفنان أن يكونا عمليين بحيث يتحولان إلى انعكاس مباشر لما يحدث فيعلقان عليه ويتدخلان في مجرياته.

ينسب ييتس تلك الرؤية لمجموعة من «النساء الهستيريات»، في موقف سيراه بعض منا اليوم موقفًا ذكوريًّا متحيزًا ضد المرأة. لكن بغض النظر عن ذلك الموقف وما يستدعي من قراءة مختلفة، سيتضح لنا أن القصيدة مرافعة متصلة عن أهمية الفن في حياة الإنسان وحياة الحضارة أيضًا.

فلكي يكون الفن فنًّا، حسب الشاعر، عليه أن يخلص لهويته، لطبيعته، لكونه فنًّا، فلا يتماهى مع متغيرات الحياة والأحداث. لكن ذلك لا يعني عدم الاكتراث، وإنما العكس، فالفن ينهض على الوعي بالمأساة مثلما ينهض على الوعي بنقيضها، الملهاة، فهو واعٍ بالدمار وباحتمالاته، لكنه مضطر لكي يكون ذاته، لكي يحقق جوهره، أن يتجاهل المتغير، فتستمر المسرحية الشكسبيرية:

كلهم يقومون بدورهم المأساوي، /هناك يتبختر هاملت، وهنا لير،/ وتلك أوفيليا، وتلك كورديليا؛

ومع ذلك، فحين يأتي المشهد الأخير،/ وتكون الستارة في المسرح الكبير على وشك الإغلاق،/

إذا كانوا جديرين بأدوارهم البارزة في المسرحية،/ فإنهم لا يقطعون نصوصهم ليبكوا./ يعرفون أن هاملت ولير مبتهجان؛/ البهجة تغير كل ذلك الرعب.

البهجة هي جوهر الفن، وهي لا تعني ابتهاجًا بما يحدث وإنما مقابلة ما يحدث بثقة بأن الفن يتجاوز كل ذلك، يخلد على الرغم من كل المآسي. والأمثلة كثيرة في تاريخ الحضارات وفنونها. وينسحب ذلك على ما يراه الشاعر محفورًا على حجر اللازورد، فالصينيون المرسومون عليه ناجون من دمار محتمل، مع أن من حفر أشكالهم فني في الدمار. فناء الفنان لم يحل دون ممارسته لإبداعه بابتهاج الفنان وقبوله لمصيره المحتوم. لكن ييتس لا ينسى أن يضم نفسه إلى المشهد الفني المبتهج، فهو يختتم القصيدة بتخيل ما يشاهده على حجر اللازورد، ممارسًا بذلك عملية إبداعية تذكر القارئ بأنه هو الآخر فنان مبدع يحتفي بالفن ببهجة لا تكدرها احتمالات الدمار القائمة نتيجة للحرب:

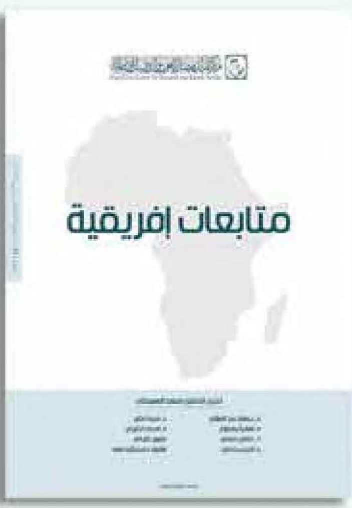
ويبهجني/ أن أتخيلهم جالسين هناك؛/ هناك، على الجبل والسماء،/ على كل المشهد المأساوي الذي يحدقون فيه.

إنه يواجه تلك الاحتمالات لكن لا كما تواجهها «النساء الهستيريات» أو غيرهن بهستيريا مماثلة، وإنما ببهجة هي روح الفن وأسباب بقائه. التلقي المبدع والمبتهج للفن هو فن آخر أيضًا.



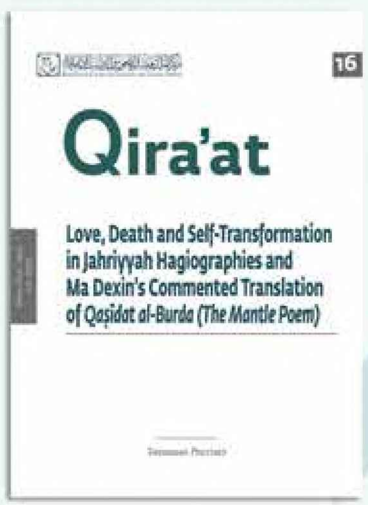
أحدث إصدارات إدارة البحوث











ص.ب (٥١٠٤٩) الرياض ١١٥٤٣ - المملكة العربية السعودية - هاتف ٤٥٥٥٥٠٤ (١١ ٩٦٦+) فاكس ٤٥٧٧٦١١ (١١ ٩٦٦+)
البريد الإلكتروني research@kfcris.com الموقع الإلكتروني www.kfcris.com

مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية

King Faisal Center for Research and Islamic Studies

    KFCRIS

www.kfcris.com


إدارة المكتبات


إدارة المتاحف


دار الفيصل الثقافية


إدارة البحوث


دارة آل فيصل

ص ب : ٥١٠٤٩ الرياض ١١٥٤٣ المملكة العربية السعودية هاتف : ٤٥٥٥٥٠٤ ١١ ٠٠٩٦٦ فاكس : ٤٦٥٩٩٩٣ ١١ ٠٠٩٦٦

P.O. Box 51049 Riyadh 11543 Kingdom of Saudi Arabia Tel: 00966 11 4555504 Fax: 00966 11 4659993